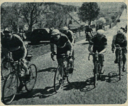
A. ŁARIONOWA, ODTWÓRCZYNI GŁÓWNEJ ROLI KOBIECEJ W BARWNYM FILMIE RADZIECKIM „SADKO"

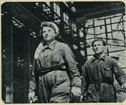
FILM
NR 21 (234) ● ROK VIII
CENA 1,10 zł
24 ● MAJA ● 1953

TYDZIEŃ W FILMIE • TYDZIEŃ W FILMIE



Z VI WYŚCIGU POKOJU

Największa amatorska impreza kolarska świata — VI Wyścig Pokoju — zakończyła się zwycięstwem drużyny NRD. Ostatni etap wygrał Królak, witany entuzjastycznie na stadionie w Warszawie. Przed ukazaniem się szczegółowego reportażu filmowego PKF przynosi nam pierwsze zdjęcia z trasy Wyścigu. (Zdjęcia: K. Szczeciński)



MŁODZI NA NOWĄ HUTĘ!

Ze wszystkich stron kraju przybywają codziennie ochotnicy z zaciągu pionierskiego, aby zdobyć wysokie kwalifikacje zawodowe w Nowej Hucie — kluczowej pozycji naszego socjalistycznego przemysłu. Młodzieżowe załogi zobowiązały się przyśpieszyć budowę wielkich pieców i walcowni. (Zdj.: M. Wiesiołek i R. Wionczek)

POLSKA KRONIKA FILMOWA 21/53

Montaż — W. Kaźmierczak, tekst — J. Szelubski, czyta — A. Łapicki, dźwięk — B. Jankowski, montaż dźwięku — S. Zawarski

INNE TEMATY KRONIKI

- O BIAŁYCH KURACH Z PRZYBYSŁAWIA (Zdjęcia: W. Forbert)
- 6-ta ZNIŻKA CEN W ZSRR
- KRYMSKA MIMOZA (ZSRR)

Patrząc na Kronikę...

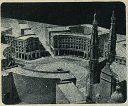
Kronikę Nr 21 cechuje zwartość kompozycyjna i staranność opracowania. Na korzyść naszych operatorów zapisać należy: przemyślane w koncepcji (ukazanie człowieka) i pozbawione sztuczności zdjęcia z Nowej Huty, dobrze skomponowane (oświetlenie, ruch aparatu) zdjęcia z Wystawy, dowcipne i umiejętne uporanie się z fotogenicznymi lecz niesfornymi „aktorami" w temacie o kurzej fermie, pełne wyzyskanie trafnych ustawień aparatu w zdjęciach zespołu tanecznego („czółenko"), co obserwować się daje również w wymagającym operatorskiej pomysłowości temacie „Wyścig Pokoju". W tym kontekście, dobrze podświetlone zdjęcia pierwszego tematu *Ze świata* rażą nieco monotonną statyką.

Urozmaicony zestaw tematów (przodujący obiekt przemysłowy, gospodarka hodowlana oraz pięć aktualnych tematów zdarzeniowych) — to z kolei zasługa redakcji Kroniki, która dodała nam „na okrasę" przyjemną i bezpretensjonalną wiosenną migawkę z Krymu.

Autor tekstu wywiązał się dobrze z zadania informowania i dyskretnego uzupełniania obrazów. Pewien brak dynamiki tekstu w temacie sportowym wynagradza nam dobry komentarz w innych tematach, zwłaszcza w temacie o kurzej fermie urozmaiconym dowcipnymi pointami.

Kronika ta zapoczątkuje (mamy nadzieję) serię dobrych i starannych opracowań muzycznych, co obserwujemy zwłaszcza w temacie o Nowej Hucie, architekturze i Wyścigu Pokoju; wyjątkiem jest symfoniczne tło muzyczne do kurzej fermy (nie wszystko co „kuka" zalicza się do muzyki ilustracyjnej).

Montaż obrazu — na wysokim poziomie: uwypukla ogrom osiągnięć w Nowej Hucie, dobrze komponuje w zamkniętą jednolitą ramą całość zdjęcia z Wystawy Architektury, pozwala nam bez przeszkód śledzić przyjemny korowód taneczny w „czółenku", oraz umiejętnie stopniuje dynamikę zdjęć z Wyścigu Pokoju. (K-strz)



NASZA ARCHITEKTURA

„Musimy stworzyć architekturę godną naszych czasów, zrozumiałą dla każdego człowieka pracy, wspaniałą a równocześnie prostą" — oto hasło Krajowej Narady Architektów, która odbyła się w Warszawie. Tak wyglądać będzie Plac Zbawiciela w Warszawie po ukończeniu budowy dalszych fragmentów MDM. (Zdj.: L. Zajączkowski)

„CZÓŁENKO" NA PIERWSZYM MIEJSCU

We Wrocławiu odbyły się centralne eliminacje studenckich zespołów świetlicowych, poprzedzające IV Światowy Zlot Młodzieży w Bukareszcie. Oto zdobywcy pierwszego miejsca spośród zespołów tanecznych — studenci Akademii Medycznej w Lublinie. Zaprezentowali oni stary taniec włókniarzy chełmskich — „czółenko". (Zdj.: J. Pyrkosz)

ŚWIĘTO NOWEGO ŻYCIA

...„Ba, gdzie ten czas, kiedy baby krzyżem przed traktorami się kładły — że ich na swoje pola nie puszczą"...

(Ze sztuki R. Bratnego „Sześć godzin ciemności").

Ciemno było na wsi — dosłownie i w przenośni — jeszcze parę lat temu. W spadku po przedwojennych „pańskich" rządach dostaliśmy walące się chałupy i rachityczne dzieci, chude jak pokłosie zbierane cichaczem nocą na rżysku pana dziedzica. Kułacka plotka walczyła ze spółdzielniami bzdurnym kłamstwem o... „wspólnych żonach" i „wspólnym kotle". Ale kłamstwo ma krótkie nogi — toteż z każdym rokiem, z każdą zelektryfikowaną wsią jaśniej robiło się i w głowach ludzkich. Dziś w każdej wsi są kobiety, które myślą tak, jak owa Chrabąszczowa ze wspomnianej sztuki Bratnego: „Wspólny kocioł" — jak wam takie ploty gwarzą, to gnać trzeba i tyle!... A ja słyszałam, że i łyżka będzie wspólna, jedna wielgachna na całą wieś, a na tej łyżce po jednym ziarnku kaszy dla każdego — i pierzyna wspólna, jedna na całą wieś. Tak z nimi trzeba gadać"...

Nie proste i nie łatwe są sprawy ludzkie, tym bardziej sprawy człowieka wsi, który wyszedłszy z ciemności stanął nagle przed doniosłym zadaniem. Tych spraw nie można upraszczać żadnym pseudo-wiejskim reportażem filmowym, żadną wzorcową twórczością scenarzysty, siedzącego za biurkiem redakcyjnym. Twórczość taka prowadzi bowiem jedynie do wypełnienia kilkuset metrów negatywu filmowego zwyczajnym klajstrem „pozytywu za wszelką cenę" — a więc do wykrzywiania i fałszowania trudnej, pełnej problemów i konfliktów rzeczywistości współczesnej wsi polskiej. Chłop polski to nie „egzotyczny tubylec" — to konkret, mający swoją przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Polska Kronika Filmowa jest bodajże jedyną dotąd dziedziną filmu, w której dostrzec możemy konkretne usiłowania przekazania nam obrazu przemian dokonanych na polskiej wsi. Kiedy patrzy się jednak na krótkometrażowe filmy o wsi, uderza w nich brak prawdy — wynik braku śmiałości i braku twórczego poszukiwania. Poza tym zastanowić się musimy, co w pierwszym rzędzie ważne jest w tej chwili: czy film *o wsi dla miasta*, czy — *o wsi dla wsi*. Tych ostatnich wciąż brak (może dlatego, że próba stworzenia ich wymaga nie tylko dojrzałości ideologicznej i warsztatowej oraz znajomości trudnej problematyki wiejskiej, ale i umiejętności zamknięcia nowych realiów i nowego spojrzenia w prostym, jednolitym treściowo i formalnie kształcie).

W spadku po przedwojennych „pańskich" rządach dostaliśmy walące się chałupy...

Tak wygląda współczesna wieś polska

Tegoroczne Święto Ludowe 24 maja obchodzimy pod hasłem umocnienia Frontu Narodowego, walki o pokój i Plan 6-letni oraz pod hasłem umocnienia sojuszu robotniczo-chłopskiego. Jest jeszcze dużo do zrobienia. Wzrost urodzajów, rozwijanie hodowli, rozszerzanie kontraktacji, terminowe wypełnianie obowiązków wobec Państwa — to zadania stojące przed chłopami, przed kobietami i młodzieżą wiejską.

Stale rosnący aktywny udział chłopów w wielkm dziele umacniania potęgi naszej Ojczyzny zobowiązuje nas, ludzi filmu i wszystkich dziedzin sztuki, do wzmożenia wysiłku twórczego. Sprawa, o którą walczymy, to sprawa umocnienia obozu pokoju. Czy w wysiłkach naszych jesteśmy samotni? Odpowiada na to pytanie jeden z bohaterów powieści I. Koczetowa („Żurbinowie"), mówiąc: „Iluż mamy przyjaciół! Macie tu i naród polski, i czechosłowacki, i rumuński, i węgierski, i bułgarski, i albański, i chiński. Tylko patrzeć, jeszcze przybędzie"...

K, St.

„PIĄTKA Z ULICY BARSKIEJ" NA WARSZTACIE

Dobiegają końca zdjęcia atelierowe do nowego, barwnego filmu reżysera Aleksandra Forda pt. „Piątka z ulicy Barskiej". W ostatnich dniach maja ekipa filmowa wyjeżdża na zdjęcia do Rudy Pabianickiej i Głogowa, a następnie na kilkudniowy pobyt do Warszawy. Na zdjęciu: scena z filmu — narada „piątki". Na pierwszym planie stoją: Marek (Mieczysław Stoor, z lewej) oraz Lutek (Tadeusz Łomnicki). W głębi (od lewej): Jacek (Andrzej Kozak), Zbych (Marian Rułka) i Franek (Włodzimierz Skoczylas). W następnym numerze zamieścimy obszerny ilustrowany zdjęciami reportaż z realizacji filmu w atelier w Łodzi

Pokaz filmów Jorisa Ivensa

W Państwowym Instytucie Sztuki w Warszawie odbył się zorganizowany przez Klub Sprawozdawców Filmowych pokaz dawnych filmów dokumentalnych znakomitego reżysera holenderskiego Jorisa Ivensa. Na program pokazu złożyły się fragmenty filmów: „Pieśń bohaterów" (film zrealizowany w ZSRR, ukazujący osiągnięcia młodzieży Magnitogorska), „Symfonia przemysłu" (fragm. - reportaż z zakładów Philipsa), „Chiny" (reportaż z lat wojny z najeźdźcą japońskim), „Ziemia hiszpańska" (średniometrażowy film z okresu wojny domowej, ukazujący walkę ludu hiszpańskiego z faszystami) i „Nowa ziemia" (dramatyczny reportaż z przebiegu osuszania Zuiderzee w Holandii).

Pokaz poprzedziło słowo wstępne wygłoszone przez autora filmów — Jorisa Ivensa, który również udzielał wyjaśnień przed każdym wyświetlanym tytułem. Pokazane filmy Ivensa (poza formalistyczną „Symfonią przemysłu") to przykłady wielkiej pasji artystycznej twórcy i jego dużej żarliwości ideowej. Dzieła Ivensa przepojone są umiłowaniem człowieka, ideałów postępu i wolności, są wyrazem walczącej postawy artysty oskarżającego wrogów ludzkości, demaskującego istotne przyczyny zła na świecie. Filmy te, a zwłaszcza wyświetlone w całości „Ziemia hiszpańska" i „Nowa ziemia" udowodniły, jak wielką wymowę polityczną może posiadać dzieło zamykające głęboką treść w mistrzowskiej pod względem artystycznym formie. Zebrani zgotowali twórcy i jego postępowym filmom gorącą, serdeczną owację.

Gość z Bułgarii

W ramach wymiany kulturalnej z zagranicą przybył z wizytą do Polski bułgarski pisarz i publicysta Bogumił Nonew, naczelnik wydziału scenariuszowego kinematografii bułgarskiej. Gość w czasie swego kilkutygodniowego pobytu zapozna się z życiem kulturalnym i gospodarczym naszego kraju oraz zetknie bezpośrednio ze sprawami polskiej kinematografii zwiedzając ateliers, wytwórnie filmowe oraz przeprowadzając szereg rozmów m. in. z twórcami filmowymi i dziennikarzami.

„Skąd idzie burza" — nowy polski film fabularny

W tych dniach skierowano do produkcji scenariusz nowego polskiego filmu fabularnego *Skąd idzie burza*. Scenariusz napisany został przez Romana Bratnego, znanego pisarza i publicystę, oraz reżysera Stanisława Różewicza. Film realizuje reż. Różewicz; będzie to jego pierwsza samodzielna praca w zakresie filmu fabularnego. Stroną operatorską pokieruje Władysław Forbert, dokumentalista i autor zdjęć do filmu *Pierwsze dni*. Tematem scenariusza są aktualne konflikty z życia współczesnej wsi polskiej.

Zdjęcia „Pościgu" rozpoczęte

3 maja wyjechała na plenery ekipa filmu „Pościg" („Bojowe zadanie"). Zdjęcia rozpoczną się w Racocie (PGR w wojew. poznańskim), skąd następnie ekipa przeniesie się do znanej stadniny w Łącku. Zdjęcia w Łącku rozpoczną się w drugiej połowie maja i trwać będą około trzech miesięcy.

Dwa nowe scenariusze

Ukazały się na półkach księgarskich dwie nowe pozycje z serii scenariuszy filmowych wydawanych przez Filmową Agencję Wydawniczą. Są to: WIEJSKI LEKARZ — scenariusz M. Smirnowej (w przekładzie z jęz. rosyjskiego H. Anisimow i z przedmową pióra I. Merzowej) oraz PRZYJDĄ NOWI BOJOWNICY — scenariusz J. Frieda i F. A. Dvorzaka opracowany na podstawie powieści Antoniego Zapotocky'ego (w przekładzie z jęz. czeskiego Z. Rogoyskiego i z przedmową K. T. Toeplitza). Obie książki zawierają liczne fotosy z filmów. Okładki projektował J. M. Brzeski. Cena egzemplarza — 5.50 zł.

„Żołnierz zwycięstwa" na ekranie

Od dawna oczekiwany wielki polski film historyczny w dwóch seriach pt. *Żołnierz zwycięstwa*, zrealizowany przez reżysera Wandę Jakubowską, wszedł już na ekrany kin. Pierwsza część filmu nosi tytuł „Lata walki", druga — „Zwycięstwo".

Uroczysta prapremiera odbyła się w dniu 2 maja w kinie „Moskwa" w Warszawie. Na prapremierę filmu przybyli członkowie Rady Państwa i członkowie Rządu, przedstawiciele władz naczelnych PZPR, stronnictw politycznych i organizacji społecznych oraz przedstawiciele świata naukowego, kulturalnego i artystycznego.

Obecni byli również członkowie korpusu dyplomatycznego.

Film nagrodzony został rzęsistymi oklaskami.

Obecnie *Żołnierz zwycięstwa* wszedł na ekrany kin w całym kraju. Prasa poświęca filmowi obszerne omówienia i recenzje.

Broszura o filmie „Żołnierz zwycięstwa"

Równocześnie z wejściem na ekrany dwuseriowego obrazu reż. W. Jakubowskiej „Żołnierz zwycięstwa" ukazała się w sprzedaży wydana w masowym nakładzie przez FAW bogato ilustrowana broszura propagandowa dotycząca filmu i postaci generała Karola Świerczewskiego. Broszura zawiera krótką biografię K. Świerczewskiego, omówienie treści i problemów dzieła oraz informacje z zakresu realizacji filmu. Cena tej 32-stronicowej barwnej broszury wynosi 0.90 zł.

Karol

Barbara Drapińska i Józef Wyszomirski w filmie „Żołnierz zwycięstwa"

*N*ajważniejsze, że nareszcie jest o czym mówić" — powiedział ktoś przysłuchujący się od godziny w milczeniu fachowej dyskusji krytyków na temat *Żołnierza zwycięstwa*. Wydaje mi się, że utrafił w sedno. Trzeba przyznać, że ostatnio było trochę nudno na zebraniach naszych krytyków. W tej chwili, po premierze filmu, temperatura wyraźnie wzrosła— wystarczy usiąść na chwilę przy stoliku kawiarnianym, aby usłyszeć wokoło ożywione rozmowy o *Żołnierzu*. Formułka powitalna: „Co słychać?" zastąpiona została w kołach filmowych pytaniem: „Widziałeś już *Żołnierza zwycięstwa?*

Krytycy filmowi zapisują pospiesznie wieczorami całe stronice w nadziei, że wystartują nareszcie „wielką recenzją".

Zawodowi zgryźliwcy i „stare ciotki" (bywają i tacy wśród naszych krytyków), nałożywszy nieodstępne czarne okulary, wymieniają w ścisłym gronie uwagi o dostrzeżonych brakach filmu. Zapominają, że „i na słońcu są plamy" — a ważne jest to, że *Żołnierz* jest nieprzeciętnej miary wydarzeniem artystycznym o doniosłym znaczeniu politycznym.

*

Uprzedzając nie napisane jeszcze recenzje, dotarłem do tych, którzy dla twórców są najważniejsi — do odbiorców, adresatów wszelkiej sztuki. Jest wśród nich wielu takich, którzy znali osobiście Karola Świerczewskiego. Rozmawiałem z jednym z nich, ob. R. W. — emigrantem z Francji, członkiem Ruchu Oporu (Francs Tireurs et Partisans Français):

— *To wielki film* — powiedział. — *Kiedy byłem na nim po raz drugi, podobał mi się jeszcze bardziej niż za pierwszym razem.* — Czy ma pan jakieś zastrzeżenia? — zapytałem. — *To zastrzeżenia nieistotne. Trochę za mało pokazano nam zdjęć z rewolucji. Mnie wydaje się to ważne, bo nie byłem wtedy w Rosji i chciałbym zobaczyć coś więcej niż fragmenty tej wielkiej chwili.* — No, ale ogrom materiału... — *Wiem, toteż mówię, że to nieistotne. Najważniejsze, że nie zawiodłem się na aktorze grającym główną rolę. Znałem osobiście „Karola".*

*

Początkowo, w pierwszym okresie zdjęć, oswajałem się z kamerą filmową, ze specyfiką filmowego rzemiosła — mówi Józef Wyszomirski, na którym spoczywała największa odpowiedzialność i najtrudniejsze zadanie: odtworzenie postaci generała Świerczewskiego. — *Potem już wszystko szło łatwiej. Jakubowska zwracała się zawsze do mnie per „Karol". Tak przywykliśmy do tego, że raz, gdy jeden z kolegów wymienił moje prawdziwe imię, nie zareagowałem w pierwszej chwili. Potem przyszedł okres, który kosztował mnie trochę nerwów. Przychodzili ludzie, którzy znali osobiście Świerczewskiego. Patrzyli na mnie, porównywali — i ja z kolei spoglądałem na nich z niepokojem. Odetchnąłem z ulgą, kiedy ujrzałem w ich spojrzeniu aprobatę tego, co stworzyłem w niemałym trudzie. Współpraca z reżyserem Jakubowską i operatorem Wohlem przebiegała jak najpomyślniej. Była to prawdziwie koleżeńska atmosfera wspólnych dyskusji — jako reżyser z zawodu wtrącałem zawsze swoje „trzy grosze" do każdej sprawy, do każdego problemu. Wohl dopuszczał mnie chętnie do kamery, pokazywał mi ustawienia, objaśniał jak będzie wyglądało każde ujęcie. W ten sposób czułem się współtwórcą a nie tylko obiektem, który się fotografuje. Bywały momenty, kiedy zapalaliśmy się tak w dyskusji, że ludzie patrzący z boku mogli przypuszczać, że „kłócimy się" o coś. Były to jednak zawsze twórcze i przyjazne dyskusje. Jednego tylko nie udało mi się przeforsować: Świerczewski był pogodnym i bardzo dowcipnym człowiekiem i takim chciałem go też pokazać — nie udało się to jednak w tej mierze, jak myślałem. Zadanie w ogóle nie było łatwe: — ukazanie w skrócie filmowym człowieka żywego i prawdziwego, oddanego bez reszty sprawie, czynnego i walczącego komunistę, opanowanego i odważnego aż do pogardy śmierci. Z drugiej strony trzeba było ukazać cały jego ludzki i życzliwy stosunek do człowieka. Jestem bardzo ciekawy, w jakiej mierze udało mi się to osiągnąć. Chciałbym, żeby z całą wnikliwością i odpowiedzialnością napisano o mojej roli.*

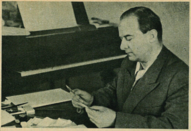
Koncepcja postaci generała Świerczewskiego była w wielkiej mierze zasługą Anny Tołkunowej, znakomitej charakteryzatorki radzieckiej

*

Podczas zdjęć nie obeszło się bez dramatycznych momentów. Ekipa filmowa zaskoczona została w okolicach Baligrodu przez nagłą powódź. Dwie grupy realizatorskie odcięte zostały przez szalejący żywioł. Podmyte masy ziemi runęły na szosę. Ekipa filmowa, przedzierając się urwistym brzegiem wezbranego Sanu, omal nie „zgubiła" w rzece swego re-

(DALSZY CIĄG NA STR. 6)

JAK PISAŁEM MUZYKĘ DO „ŻOŁNIERZA ZWYCIĘSTWA"



ROZMOWA Z KOMPOZYTOREM PIOTREM PERKOWSKIM

Po premierze filmu *Żołnierz zwycięstwa* przeprowadziliśmy krótki wywiad z twórcą muzyki do tego filmu, znanym kompozytorem Piotrem Perkowskim. Zanim jednak powtórzymy przebieg naszej rozmowy, zaznajomimy czytelników w kilku słowach z sylwetką twórczą artysty.

Perkowski ukończył w 1925 roku Konserwatorium Warszawskie w klasie kompozycji Romana Statkowskiego, twórcy opery „Maria", a następnie odbywał dalsze studia muzyczne u największego polskiego kompozytora naszego stulecia, Karola Szymanowskiego, i w Paryżu u A. Roussela.

Jak większość kompozytorów polskich, Perkowski w okresie międzywojennym ulegał wpływom formalistycznej muzyki zachodnio-europejskiej. W muzyce jego dominowała jednak zawsze strona emocjonalna, co pozwoliło naszemu kompozytorowi na szybsze, aniżeli u jego rówieśników, wkroczenie na drogę realizmu. Dzięki długoletnim studiom muzycznym Perkowski opanował po mistrzowsku technikę kompozytorską i tworząc utwory pełne uczuciowej treści, przemawiał do swych słuchaczy językiem muzycznym zrozumiałym, a jednocześnie stojącym na najwyższym poziomie artystycznym. Życie swoje dzielił między pracę twórczą, organizacyjną i pedagogiczną. Już w czasie studiów w Paryżu pracował aktywnie w kole kompozytorów, po powrocie do kraju był czynnym członkiem i wieloletnim przewodniczącym Związku Kompozytorów Polskich, a następnie dyrektorem Filharmonii Krakowskiej. Od dwóch lat jest dziekanem wydziału teoretycznego i instrumentalnego Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu. Równocześnie Perkowski nie ustawał w pracy twórczej, pisząc liczne utwory symfoniczne, kameralne, miniatury fortepianowe i wokalne, oraz muzykę sceniczną. Balet Perkowskiego „Swantewit", wystawiany na 3 scenach operowych, zyskał sobie wszędzie duże uznanie krytyki i popularność wśród publiczności. Ostatnio Perkowski napisał kantatę „Epitafium dla Bellojanisa", która została wykonana przed kilku tygodniami przez orkiestrę i chór Filharmonii Krakowskiej.

W rozmowie naszej o muzyce do *Żołnierza zwycięstwa* Piotr Perkowski poruszył szereg interesujących zagadnień ogólnych, dotyczących pracy kompozytora nad muzyką filmową, i opowiedział pokrótce jak powstaje muzyczna ilustracja do filmu.

— Jak pisałem muzykę do *Żołnierza zwycięstwa?* Odpowiedź na to pytanie nie jest prosta — rozpoczął prof. Perkowski. — Przystępując do komponowania muzyki do tej wielkiej epopei filmowej, zdawałem sobie doskonale sprawę z odpowiedzialności, jaka ciąży na kompozytorze, którego muzyka ma potęgować ogólny nastrój filmu, odzwierciedlać dramatyczne napięcie historycznych wypadków, równocześnie jednak nie wysuwać się na pierwszy plan, a tylko tworzyć tło dla rozgrywających się na ekranie scen.

W filmie tym potężne sceny batalistyczne splatają się ze scenami lirycznymi, nabrzmiałe patosem wydarzenia historyczne graniczą ze scenami z prostego, codziennego życia żołnierskiego. Tak bogato ujęty temat, o ogromnej skali uczuciowej, dawał kompozytorowi bardzo obfity materiał twórczy, ale równocześnie stwarzał niebezpieczeństwo zagubienia jednolitego stylu w muzyce. Niebezpieczeństwo to potęgował jeszcze fakt, że akcja filmu rozgrywa się na bardzo dużej przestrzeni zarówno czasu, jak i miejsca. Ileż to odmiennych środowisk, jak szeroki wachlarz różnorodnych folklorów muzycznych.

Jako węzłowy motyw muzyczny przyjąłem „Międzynarodówkę". Tony tej potężnej pieśni dźwięczą w uwerturze i w finale filmu, przewijają się przetworzone w scenach rewolucyjnych i batalistycznych. Czerpałem też motywy z bogatej skarbnicy pieśni rewolucyjnych polskich, rosyjskich i hiszpańskich oraz z muzyki ludowej tych narodów.

Wyrażając muzyką postać i dzieje szczerego patrioty i płomiennego internacjonalisty, walczącego „za wolność naszą i waszą" na tylu polach bitewnych Europy, starałem się podkreślić jego nierozerwalną więź duchową z krajem, dlatego też np. w scenach rozgrywających się pod Madrytem, do muzyki o charakterze hiszpańskim wplecione zostały motywy muzyki polskiej.

Centralnymi punktami, w których starałem się wydobyć największe napięcie emocjonalne, były sceny batalistyczne. Nastroju bitewnego nie próbowałem odtworzyć jakimiś naturalistycznymi efektami, mającymi np. ilustrować huk wystrzałów czy detonacje — rolę tę spełniają przecież efekty akustyczne filmu. Uważam, że absolutna równoczesność akcentu muzycznego z ruchem w filmie wywołuje efekty zgoła naiwne, a muzyka filmowa, aby mogła prawdziwie wzruszać słuchacza, nie powinna podmalowywać poszczególnych ruchów, ale nastrój całych scen.

Poza muzyką o charakterze ilustracyjnym skomponowałem zgodnie z treścią scenariusza kilka utworów stanowiących zamkniętą, samodzielną całość, jak np. pieśń masową o odbudowie Warszawy, czeską piosenkę o tematyce ludowej na 3 żeńskie głosy, czy też kujawiak tańczony w świetlicy wiejskiej, do której wstępuje generał Świerczewski w swej ostatniej podróży. Utwory te zostaną wydane również jako odrębne całości.

Nawiasem mówiąc pracuję obecnie nad epicką suitą symfoniczną, opartą o tematy muzyki do filmu *Żołnierz zwycięstwa*. A muzyki w tym filmie jest niemało — razem około 90 minut, czyli biorąc „na czas" — tyle, co w 2 dużych symfoniach.

Od strony technicznej pisanie muzyki do filmu odbywało się — mówiąc w dużym skrócie — w sposób następujący: po dokładnym zapoznaniu się ze scenariuszem i szczegółowym przedyskutowaniu z Wandą Jakubowską wszystkich scen, do których miała być skomponowana muzyka, oraz po przejrzeniu nakręconych uprzednio fragmentów filmu zacząłem pisać muzykę, ściśle trzymając się otrzymanego scenariusza z wyznaczonym co do sekundy czasem trwania poszczególnych scen.

Najkorzystniej dla podkładu muzycznego byłoby, gdyby kompozytor dla przesiąknięcia atmosferą filmu brał udział w całej pracy nad filmem, uczestnicząc w próbach analitycznych i przy nakręcaniu odpowiednich scen, muzykę zaś pisał dopiero po ukończeniu zdjęć i po zmontowaniu całości. W ten sposób można by mocniej wniknąć w nastrój filmu i uniknąć niepotrzebnych przeróbek i zmian w partyturze.

W wypadku *Żołnierza zwycięstwa* pisałem jednak muzykę równolegle z nakręcaniem filmu, co było powodem wielu trudności. Na przykład w czasie realizacji okazało się, że niektóre sceny, do których już została napisana muzyka, nie zostaną włączone do filmu, natomiast zachodziła potrzeba umuzycznienia scen, w których początkowo muzyka nie była przewidziana.

Duże trudności stwarzał też fakt, że Wytwórnia Filmów Fabularnych nie posiada własnej orkiestry symfonicznej. Fragmenty symfoniczne i chóralne nagrywane były przez orkiestrę i chór Filharmonii Krakowskiej pod dyrekcją dyr. Wodziczki. Zespół ten, zajęty przez cały dzień wyczerpującymi własnymi planowymi próbami i koncertami, dla filmu mógł poświęcić jedynie godziny nocne. Tak więc w wypadku koniecznych zmian muzyki lub dokomponowywania nowych fragmentów musiałem niejednokrotnie pisać przez cały dzień, aby do czasu rozpoczęcia nagrywania w nocy dany fragment mógł już być rozpisany na całą orkiestrę.

Jak wiadomo, film dźwiękowy nagrywany jest na 4 taśmach (obraz, dialogi, efekty akustyczne, muzyka), które później synchronizuje się na jedną wspólną taśmę. Przy tym zdarzają się czasem niespodzianki. Np. gdy montażyście zabrakło w jakimś fragmencie muzyki, wówczas po prostu wsadzał do środka filmu kawałek — powiedzmy — uwertury. Naturalnie nie mogłem zgodzić się na tego rodzaju mechaniczne „umuzykalnianie" scen i wtedy znów powstawała potrzeba dopisywania nowych fragmentów i dodatkowego nagrywania muzyki.

Juk już powiedziałem, takich niespodzianek i niepotrzebnej dodatkowej pracy można by uniknąć, gdyby kompozytor miał czas na pisanie muzyki po ukończeniu nakręcania filmu. Niewątpliwie, wykorzystując doświadczenia nabyte w czasie realizacji *Żołnierza zwycięstwa* i poprzednich filmów, ten tryb postępowania (od dawna już zresztą praktykowany w wytwórniach radzieckich) powinien zostać wprowadzony w polskich wytwórniach filmów fabularnych i dokumentalnych.

Mimo jednak wielu trudności, stwarzających potrzebę niezwykle wytężonej i nierzadko gorączkowej pracy, muszę wyznać, że praca nad muzyką do *Żołnierza zwycięstwa* i współpraca z tej miary reżyserem, co Wanda Jakubowska, dawały mi wiele satysfakcji artystycznej i wewnętrznego zadowolenia.

Jak wywiązałem się z powierzonego mi zadania i czy muzyka moja odpowiada wielkości zrealizowanego filmu? — na te pytania czekam odpowiedzi od milionów widzów, którzy oglądają *Żołnierza zwycięstwa* we wszystkich zakątkach naszego kraju.

**Rozmowę przeprowadził
WOJCIECH DZIEDUSZYCKI**

»KAROL«

(DALSZY CIĄG ZE STR. 4)

żysera, Wandę Jakubowską, która poślizgnięcie się na kamieniach przypłaciła bolesnym upadkiem w kilkumetrową rozpadlinę. O tym, że sytuacja nie była przyjemna, świadczy, iż nawet najodważniejszym członkom ekipy odechciało się w tym momencie żartów. Jedynie „Karol" zachował całkowity spokój i opanowanie. „Rola weszła mu już w krew" — mówiono potem.

*

Baligród. Mała pograniczna mieścina. Smętny i dziki krajobraz. Wokół drogi — urwiska skalne, wąwozy. W górze — wyrąb leśny i skośne pagórki, skąd padły śmiercionośne strzały. W tym miejscu reżyser Wanda Jakubowska omawiała z „Karolem" początkowe fragmenty filmu. — *Pracowaliśmy w milczeniu, padały tylko niezbędne słowa* — mówi Józef Wyszomirski, wspominając tę chwilę. — *Wszystkich nas opanowało wzruszenie, nastrój którego nie da się oddać słowami. Takie chwile przeżywa się tylko raz w życiu.*

J. Wyszomirski w roli Świerczewskiego

J. Wyszomirski w życiu prywatnym

*

Jedno z trudnych zadań aktorskich, które pokonać musiał Wyszomirski, to stopniowanie różnicy wieku — film ukazuje bowiem Świerczewskiego od młodości do wieku dojrzałego. Pytam Wyszomirskiego o współpracę z charakteryzatorami radzieckimi — Tołkunową i Pieczencowem, którzy kierowali pracami polskiej grupy charakteryzatorów. — *Były różne koncepcje. Początkowo przestrzegano pełnoportretowego podobieństwa postaci. Związana z tym była konieczność plastycznej transformacji pewnych szczegółów mojej twarzy, nosa i ust — co z kolei niezmiernie ograniczało mi możliwość ekspresji aktorskiej. Ponieważ całą rolę budowałem głównie na zasadzie podobieństwa charakteru a nie twarzy, chętnie poddawałem się sugestiom Tołkunowej, której koncepcja postaci była identyczna z moją koncepcją. Cała moja długa współpraca z Tołkunową, którą oceniam jako wrażliwą i subtelną charakteryzatorkę, o dużej kulturze plastycznej — kształtowała się w atmosferze pełnej zrozumienia współpracy.*

*

Przed Wyszomirskim wielu kandydatów do głównej roli przesunęło się przed obiektywem w czasie próbnych zdjęć. Wyszomirski, z zawodu reżyser teatralny, wniósł do pracy nad rolą wiele cennych doświadczeń, które umożliwiły mu najpełniejsze wywiązanie się z powierzonego zadania. Obecnie Józef Wyszomirski reżyserować będzie w Teatrze Narodowym jedną ze współczesnych sztuk polskich.

K. STRZAŁKA

MIKROFILMY

Niedługa, ale ciekawa jest historia mikrofilmu. Narodził się — w innej zupełnie niż dziś postaci — podczas wojny prusko-francuskiej 1870 roku, a właściwie podczas oblężenia Paryża przez Prusaków. Wtedy właśnie jeden z francuskich fotografów wpadł na pomysł, aby pocztę, która w dość dużych rozmiarach obciążała gołębie pocztowe, fotografować i w ten sposób zmniejszyć jej rozmiary i ciężar. Dzięki stosowaniu tej metody przekazano szereg cennych wiadomości.

Wynalezienie taśmy filmowej i kamery małoobrazkowej umożliwiło rozwój mikrofilmu. Spełnia on teraz bardzo ważne zadania. Pomyślmy tylko...

Gazety, które dzisiaj czytamy, po kilkudziesięciu latach spłowieją. To samo stanie się w przyszłości z rzadkimi dokumentami, ze starymi księgami, które z biegiem czasu stają się coraz bardziej nieczytelne.

Co zrobić, aby je utrwalić, aby w przyszłości mogły służyć następnym pokoleniom? Czyni to właśnie mikrofilm. Niemniej ważna jest sprawa uprzystępnienia zbiorów bez naruszania oryginałów. Wyobraźmy sobie na przykład, że profesorowi uniwersytetu, piszącemu jakąś pracę naukową, są potrzebne wyciągi z kilku książek, które należą do rzadkości bibliotecznych. Kiedyś taki profesor musiał wynajmować kopistów. Dziś wystarczy wypisać sygnaturę żądanej książki, zamówić mikrofilm i otrzymać wszystko, co jest do pracy potrzebne.

Przydatność mikrofilmu jest ogromna. Biblioteki, gromadzące bezcennej wartości książki i druki, mogą ulec zniszczeniu. Dotkliwie odczuliśmy stratę 40.000 najcenniejszych rękopisów, zgromadzonych w Bibliotece Krasińskich w Warszawie, które spalili hitlerowcy. Tej straty nie da się nigdy naprawić. A gdyby przed wojną skorzystano z mikrofilmu, wtedy mogłyby przetrwać teksty tych rzadkich druków i rękopisów.

*

Największa w Polsce stacja mikrofilmowa znajduje się przy Bibliotece Narodowej w Warszawie. Stworzono ją w roku 1950. Mimo krótkiego okresu istnienia tej stacji ma ona poważne osiągnięcia. Sfilmowano już ponad 6.500 najcenniejszych druków.

Proces produkcyjny następuje bardzo szybko. Przy pomocy specjalnych aparatów fotograficznych laborantki wykonują zdjęcia poszczególnych stronic książki. Z chwilą skończenia taśmy negatyw wędruje do specjalnie skonstruowanej maszyny, która jednocześnie wywołuje, utrwala, płucze, suszy i nawija na szpulę gotowy film.

Fotografując stare księgi można je udostępnić szerokiemu kręgowi czytelników

Każda kopia filmu przechodzi przez kontrolę techniczną. Po usunięciu usterek jest przekazana „lektorowi": aparatowi wyświetlającemu mikrofilmy.

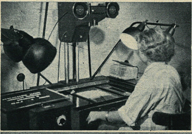
A oto kilka ciekawostek z dziedziny mikrofilmii. Czy wiecie, że na przykład egzemplarz „Lalki" Bolesława Prusa waży zaledwie 6 dkg, ma 35 mm szerokości i 25 metrów długości?

Kierownik stacji, dr Andrzej Wyczański, bierze właśnie jedną z rolek, ustawia ją pod szybką „lektora", włącza aparaturę i na ekranie ukazują się litery. Jest to łaciński tekst mszału iluminowanego z połowy XV wieku. Znajdują się tutaj sfilmowane rękopisy dzieł Mikołaja Reya, Frycza-Modrzewskiego, Mickiewicza, Słowackiego oraz „białe kruki" i druki z okresu powstania wynalazku druku — inkunabuły.

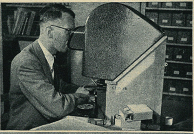
Mikrofilm dobrze służy celom naukowym. Każda z większych bibliotek w Polsce posiada już „lektory", przez które możemy oglądać mikrofilmowane książki. Mikrofilmia umożliwia korzystanie z cennych dzieł, zgromadzonych w różnych bibliotekach. I tak np. sfilmowano już zgromadzone z całego kraju egzemplarze prasy powstańczej z 1863 roku oraz roczniki gazet „Przedświt" i „Czerwony Sztandar".

Filmy te nadają się do wyświetlania na normalnych ekranach i, co ważniejsze, są — tanie. Mikrofilm może być również wykorzystany do celów dokumentacji przemysłowej, archiwalnej i bankowej. Dzięki tym wszystkim zaletom przed mikrofilmem stoją ogromne możliwości rozwoju.

ZBIGNIEW ZAPERT



Każdą stronicę książki fotografuje się oddzielnie



Do odczytywania mikrofilmów służy specjalny aparat tzw. „lektor"

„Największe widowisko na świecie"... — było w istocie obrazem ludzkiego przerażenia i smutku

Co widziałem w USA (6)

PRZERAŻENIE i ŚMIECH

Film, o którym będzie mowa, oglądałem w jednym z małych kin na przedmieściu Nowego Jorku. Dla przeciętnego Amerykanina małe kino jest jedyną dostępną rozrywką w drogim mieście.

Jednakże Amerykanin, z którym zdarzyło mi się rozmawiać przed seansem, nie należał do przeciętnych widzów wypełniających widownię tego typu kinoteatrów. Był to człowiek „ze śródmieścia" — w społecznym i światopoglądowym rozumieniu tego słowa. Rozmawialiśmy o sztuce filmowej i o jej oddziaływaniu na ludzi.

— *Co ma wspólnego film z wychowaniem albo z nauką? Od tego jest szkoła. Stanowczo przesadzacie z tą wychowawczą rolą filmu. Film powstał dla śmiechu lub po prostu dla rozrywki* — mówił mój znajomy.

— *A czy rozrywka nie wpływa na ludzi, na ich wyobraźnię, na umysł i charakter?* — oponowałem spokojnie.

— *Pan zaraz łączy z rozrywką całą masę spraw. Nie dziwię się. Wy, w Europie, przywykliście już do tego, żeby wszystko komplikować. Amerykanie po prostu lubią pośmiać się. Pośmiać się z byle czego.*

— *Europejczycy, zapewniam pana, także lubią się śmiać, ale nie „z byle czego". Wymienię panu tylko dwa nazwiska — Gogol i Molier. Ich śmiech jest satyrą, która walczy o człowieka. W Ameryce widzę często śmiech, który go poniża.*

Stanęliśmy w ogonku przed kasą. Bilety były droższe niż normalnie. Podwyżkę tłumaczono „nadzwyczajnymi kosztami produkcji", gdyż był to film, który „przewyższał wszystko, co dotąd zrobiono w kinematografii świata". Tytuł filmu był również bombastyczny, jak i reklama wokół jego twórcy — Cecil B. De Milla.

Największe widowisko na świecie (The greatest show on earth) — tak bowiem nazywał się ten film — było w istocie obrazem ludzkiego przerażenia i smutku. Ludzie nie umieją wydostać się z jakiegoś zaczarowanego koła swoich nieszczęść, które tym razem rozgrywają się na arenie wielkiego cyrku. Pod jego kopułą zgęszcza się tylko zgroza i strach. Czasem widzi się wymalowany śmiech — na twarzy klowna. Reżyser coraz bardziej wikła losy swoich bohaterów, prowadzi do tragicznego rozwiązania. I rzeczywiście, wszystko kończy się straszliwą katastrofą kolejową. Pociąg, który wiózł cyrkowe przedsiębiorstwo na występy — nie dojeżdża do przeznaczonego miasta. Cecil B. De Mille wybrał obraz „gigantycznego" przerażenia. Jeżeli w końcu na tle tych cierpień widzi się odrobinę szczęścia i pogody, to nie może ona obyć się bez handlu. I to jest wszystko, co Hollywood ma do zaofiarowania w tym filmie zmaltretowanemu widzowi. Reszta jest nieszczęściem.

Oglądamy raz po raz jakieś nieprawdopodobne powikłania i konflikty. Oto lekarz, który nie ordynuje i nie przyjmuje pacjentów, bo jest klownem w cyrku. Wybrał tę maskę, bo jest przestępcą. Zachowuje się jednak szlachetnie i kiedy już okazuje się porządnym człowiekiem — policja nakłada mu kajdanki na ręce.

Miłość w tym filmie pokazana jest poprzez zazdrość i tresurę. Zazdrosny pogromca dzikich zwierząt zastanawia się, czy nie kazać słoniowi zmiażdżyć nogą — głowę kochanej kobiety. Jeszcze chwila a wyda taki rozkaz, bo już tylko centymetry dzielą głowę od potwornej stopy. Oto jak robi się „efekty", dawkuje się widzowi niepokój i lęk.

Albo taka scena. Cyrkowa „gwiazda" spada z trapezu. Na piasku areny leży człowiek, który będzie już tylko opuszczonym kaleką. Czegoż to nie wymyślił amerykański scenarzysta w tym poszukiwaniu grozy i cierpienia! Jedno tylko nie przychodzi do głowy producentom: żeby ten wybitny cyrkowiec, który utracił zawód i zdrowie w czasie występu, mógł otrzymać jakąkolwiek pomoc i zabezpieczenie materialne. Ale to nie mieści się nawet w najbujniejszej fantazji hollywoodzkich scenarzystów, bo w Ameryce nie ma ubezpieczeń. Ubezpieczyć się można tylko prywatnie i za pieniądze.

Czyż można zatem dziwić się, że po wyjściu z kina widziałem przygnębienie na twarzach? Że film z r o b i ł wrażenie? Niezamożny Amerykanin żyje w ciągłym niepokoju, w kręgu natrętnych obaw. I dlatego ten film nie mógł pozostać bez wpływu na wyobraźnię przeciętnego widza. Jeżeli nawet dzisiaj jest praca, to jutro może być bezrobocie; jeżeli dzisiaj kupiłeś bilet do kina, to jutro możesz być głodny; jeżeli dzisiaj ktoś ma mieszkanie, to jutro może spać na ławce. Jutro może być k r y z y s — w nim streszczają się wszystkie amerykańskie nieszczęścia.

Może ktoś z czytelników gotów jest pomyśleć, że coś „naciągam" z tym filmem, że wybrałem go sobie spośród innych dla poparcia z góry już założonych tez. Jeśli ktoś miałby te wątpliwości, postaram się je rozproszyć. Film *Największe widowisko na świecie* jest drugim najbardziej dochodowym filmem w historii amerykańskiej kinematografii. Jeśli chodzi o dolary, zajmuje on drugie miejsce po filmie *Przeminęło z wiatrem*. Zatem nie jest to film „byle jaki" i marginesowy dla amerykańskich stosunków, skoro już przyniósł producentom 12 milionów dolarów zysku.

Można zarabiać pieniądze na „dreszczykach", można i na śmiechu. „My, Amerykanie, lubimy się pośmiać" — powiedział mój znajomy, który swój optymizm opierał przede wszystkim na portfelu. Nie jest to wybredny śmiech, skoro śmiać się można „z byle czego". Obiektem śmiechu może być nawet osobliwe kalectwo czy ułomność. Ot, pokazuje się na przykład chorobliwie otyłą kobietę, jak to widać na załączonym zdjęciu. Okazuje się, że można żyć z brzydoty, podkarmiać swoją tuszę dla filmu lub dla cyrku.

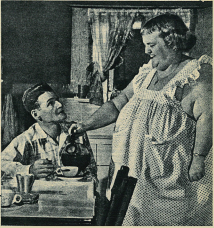
Nie mam zamiaru upraszczać komedii amerykańskiej. Aż nadto uprościli ją sami producenci filmowi, którzy odebrali komedii wszelki artyzm i prawa do satyry. Więc znajdziecie w niej pochwałę dla siedmiu grzechów głównych i pochwałę ósmego, którego nie uznaje Rzym — grzechu kapitalizmu. Wszystko to, co powinno być wyszydzone i napiętnowane, zostaje pokazane jako śmieszne i wesołe. Czy zatem można dziwić się, że pod wpływem takich filmów przestępczość wśród młodocianych wzrasta z roku na rok? Przyzwyczailiśmy się już, że Ameryka jest także krajem smutnych rekordów. Jednym z nich jest największa w świecie przestępczość. Amerykańscy gangsterzy, którzy rzadko kiedy narzekali na prezydentów, chwalą sobie również amerykańską kinematografię i mają udział w jej zyskach. Jakaż więc może być moralność, wartość społeczna tych filmów?

Obojętny jest tytuł filmu. Nie warto zaprzątać sobie tym głowy. Weźmy za przykład pierwszą lepszą komedyjkę filmową, w której młody człowiek chce się żenić, a rodzice panny nie chcą zgodzić się na ślub, gdyż kawaler ma za mało pieniędzy. — Temat, który w kapitalistycznej Ameryce nie zejdzie prędko z ekranów. Co robi młody bohater, aby pozyskać sobie przyszłych teściów? Już Achilles nauczył go sprytu. Korzysta więc z podstępu, a raczej z pewnego oszustwa. Posługując się drobnym fałszerstwem dokona tego, że fotografia panny ukaże się na okładce modnego pisma, przynosząc jej popularność i zyski. I wszystko jest w porządku—interes cały i miłość syta.

W porządku? Co można powiedzieć o wartości społecznej tej komedii, o jej roli w wychowaniu młodych Amerykanów? — Nic nie jest w porządku — zakończyłem mniej więcej tymi słowami dyskusję ze znajomym, który w duchu musiał mi chyba przyznać rację.

STEFAN CZARNY

„My, Amerykanie, lubimy się pośmiać"... Niewybredni są w swych gustach, skoro zadowalają się śmiechem z kalectwa czy ułomności ludzkiej



A. GOŁOWNIA

O PRACY OPERATORA

Poniżej drukujemy wypowiedź znanego operatora radzieckiego A. Gołowni na temat problemów twórczych pracy operatorskiej. Wypowiedź ta, zamieszczona zresztą w skrótach, wyjaśnia niektóre punkty dotychczasowej dyskusji o fotografii, toczonej na łamach naszego pisma.

Plastyczna treść filmu, której twórcą jest operator, to jeden z najważniejszych elementów artystycznej jakości utworu filmowego. Jedność treści scenariusza i plastycznej treści obrazów decyduje o artystycznym wyrazie dzieła. I choć zdjęcia do filmu składają się z poszczególnych ujęć, operator powinien zawsze rozwiązywać każde pojedyncze ujęcie, każdą scenę, zachowując jedność stylu całości.

W kamerze operatora koncentruje się rezultat całej produkcyjnej i twórczo-artystycznej pracy kolektywu aktorskiego i realizatorskiego. Dlatego też artystyczne mistrzostwo operatora, umiejętność decydowania w ciągu całego okresu zdjęć o wyborze najwłaściwszych rozwiązań w zakresie oświetlenia i kompozycji ujęcia, plastycznego widzenia obrazów, wyboru ustawienia kamery — posiadają zasadnicze znaczenie przy kształtowaniu artystycznych walorów filmu.

Twórczość operatorska wymaga wysokiego poziomu świadomości politycznej i społecznej artysty, kultury plastycznej, wyczucia światła, barwy, formy, wielu wiadomości z dziedziny fizyki, chemii, techniki, a także znajomości technologicznych procesów filmowych i dużego doświadczenia produkcyjnego.

Każdą dyscyplinę sztuki można scharakteryzować z punktu widzenia produkcyjno-technicznego, na podstawie specyfiki środków, metod i materiałów stosowanych w danej dziedzinie twórczości.

Malarze np. „przenoszą" na płaszczyznę obrazu albo „wyrażają" na niej świat trójwymiarowy. Postępową sztukę malarską zarówno w przeszłości jak i dziś charakteryzuje szerokie ujmowanie rzeczywistości: większość zjawisk rzeczywistego świata może być bowiem obiektem twórczej wyobraźni malarza. Radzieccy malarze w najlepszych swych dziełach prawdziwie odtwarzają naszą niezwykłą epokę. Dlatego słusznie malarstwo uważane jest za jeden z podstawowych rodzajów sztuki. A przecież w porównaniu z architekturą, muzyką, poezją jest ono zupełnie „młodą" sztuką. Malarstwo olejne dla przykładu pojawiło się dopiero w XV wieku.

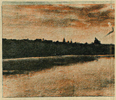
Mówiąc o rozwoju sztuk plastycznych prof. Ałpatow pisze: *„Nasz wiek był świadkiem narodzenia się jeszcze jednego rodzaju malarstwa — filmu, który dawno już wywalczył sobie powszechne uznanie"*.

Ale nie dość jest scharakteryzować sztukę filmową tylko jako nowy rodzaj malarstwa. Wynalezienie w XIX wieku nowego systemu odtwarzania w sposób sztuczny ruchu przedmiotów stało się podstawą rozwoju nowej dziedziny twórczości — *sztuki filmowej* i powstania nowego rodzaju dzieł — *filmów*.

Film syntetyzuje formy „przestrzennych" i „czasowych" sztuk, to znaczy tych, które odwołują się w swych dziełach do postrzegania wzrokowego i słuchowego. W filmie środkami wyrazu są zarówno forma wi-

O „LUDZIACH WIS

Rozmowa z Heleną Boguszewsk



Było ich wielu. Pamiętam, że wypełniali połowę sali. Siedzieli ponuro, sztywno, w milczeniu. Dyrektorzy, właściciele kin, producenci... Trudno było zaobserwować, czy film im się podobał. Wcale nie reagowali...

...A film był naprawdę interesujący — przerywa Jerzemu Kornackiemu Helena Boguszewska. — Był wzruszający i dobrze grany przez wszystkich prawie aktorów. No i przede wszystkim świetnie wyreżyserowany przez Aleksandra Forda i Jerzego Zarzyckiego.

— W którym to było roku?

— W 1936 — mówi Kornacki. — Film nazywał się *Ludzie Wisły* i został zrealizowany wg naszej powieści „Wisła". Dziwnie nam się wydawała niemrawa reakcja dyrektorów kin na pierwszej projekcji tego filmu tym bardziej, że my, autorzy książki, byliśmy po prostu zachwyceni adaptacją.

— Rzadko się zdarza — mówi Boguszewska — żeby autor był zadowolony z filmowej adaptacji. My zaś uważaliśmy, że powieść nic nie straciła na ekranie, że zyskała na nowych wartościach, ukazała nam te same problemy w innym ujęciu...

— W kilka dni po tym pokazie telefonuje do nas reż. Ford — opowiada Kornacki — i mówi, że ani jedno kino nie zakupiło naszego filmu.

— Dlaczego? Czy film się nie podobał?

— Uważali, że jest „za ładny", że ma za wysoki poziom artystyczny (co w ustach „branży" było zarzutem). Powiedzieli jeszcze, że o wiele za dużo przyrody, że za bardzo poetyczny... — wtrąca Boguszewska. — No i zabrali się do przeróbek. Urozmaicili film pijackimi scenami. Uważali, że parę scen pijackich w knajpach to nieodzowny warunek powodzenia filmu u publiczności.

— Czy dużo usunięto?

— Jedną z najlepszych scen — pogrzeb Julci. To była naprawdę bardzo wzruszająca scena...

— Starano się na wszelki sposób zwulgaryzować, spłaszczyć film — mówi Kornacki — a jednak...

— Mimo to nie można było filmu zupełnie zepsuć. Dzięki reżyserii i aktorom postacie żyły swoim mocnym życiem.

— Jacy aktorzy grali w *Ludziach Wisły?*

— Na pierwszym miejscu należy wymienić Stanisławę Wysocką. Grała Apolonię Matyjasz, piękną postać starej, twardej, rubasznej kobiety z ludu, której całe życie było ciężką walką z wyzyskiem ludzi i z przyrodą. Była to niezapomniana kreacja tej świetnej nieodżałowanej artystki. Niezrównany był też Kazimierz Opaliński jako Tytus Dobrziałkowski. Jerzy Pichelski jako Aleksy Rorat — czarujący i uwodzicielski, był właśnie taki jak w książce.

— Czy film miał powodzenie?

— Raczej niewielkie. Szedł krótko — mówi Kornacki. — Merkantylnie usposobieni producenci i właściciele kin uważali ten film z punktu widzenia dochodowego za straconą pozycję. Film nie odpowiadał gustom mieszczańskiej publiczności, nastawionej na sensację i tkliwy sentyment.

— Nie pomogły piękne zdjęcia w plenerze, robione wzdłuż całej Wisły... Nie pomogła piękna piosenka ze słowami Władysława Broniewskiego. — Jaki to był refren tej piosenki? — usiłuje sobie przypomnieć Boguszewska — ...„Na wodę ster i ster na ląd, spieniona fala, bystry prąd"...

— A co się stało z filmem? Czy nie ocalała żadna kopia?

— Niestety, nie... Pozostało jedynie wspomnienie. No i doświadczenie nabyte w czasie pracy z... ludźmi filmu.

— Muszę zaznaczyć — mówi dalej Kornacki — że nasze pierw-

zualna (objętość, przestrzeń, barwa) jak i dźwiękowa (słowo, muzyka, szmer).

Film powstaje jako wspólny trud kolektywu artystów: dramaturga, reżysera, aktora, kompozytora, scenografa, operatora — z których każdy środkami wyrazowymi właściwymi swojej sztuce przyczynia się do powstania wspólnego dzieła.

Operator filmowy na przykład stwarza obrazy — „zdejmuje“ film. Sztuka operatora jest odrębnym rodzajem sztuki plastycznej, który w zależności od procesów produkcyjno-technicznych można określić jako sztukę stwarzania na taśmie filmowej przy pomocy światła *poruszających się* przedmiotów trójwymiarowych na dwuwymiarowej powierzchni.

Podstawowym środkiem odtworzenia na zdjęciu trójwymiarowego kształtu przedmiotów, ich barwy i faktury jest oświetlenie. Rozłożenie światłocieni, ukształtowanie świateł i refleksów — to niezbędne warunki dla podkreślenia kształtu przestrzennego. Światło wydobywa barwę przedmiotów i otoczenia, światło daje pojęcie o skali tonów, światło pokazuje fakturę i koloryt materiałów, z których wykonany jest zdejmowany przedmiot.

W zależności od treści filmu, a więc celów i zadań obrazu — zmieniają się wymagania w stosunku do wiedzy i umiejętności operatora, do jego twórczych i technicznych kwalifikacji. Niezależnie jednak od tematu nad jakim pracuje, niezależnie od twórczych i produkcyjnych zadań, podstawowym środkiem wyrazowym sztuki operatora będzie zawsze światło. Zdjęcie wielkiej masowej sceny w filmie fabularnym, zdjęcie odpowiedzialnego tematu do kroniki filmowej i zdjęcie preparatu przy badaniach mikroskopowych wymagają od operatora w pierwszym rzędzie znajomości sztuki oświetlania.

Operatorska sztuka oświetlania — to *„sztuka malowania światłem“* i odtwarzania wyobrażeń przedmiotów na światłoczułym materiale — taśmie filmowej.

Specyfika kompozycji obrazu filmowego polega na tym, że operator ma odtworzyć działanie postaci i obiektów rozwinięte w czasie i przestrzeni. Tematami kompozycji filmowej są epizody i sceny, z których składa się cała dramaturgiczna budowa filmu.

Jeśli mówić o filmowym obrazie jako o *„nowym rodzaju malarstwa“* (Ałpatow), to można go określić bliżej jako *malarstwo dynamiczne*, odtwarzające kształt i barwę w ruchu.

Gorki mówił: *„Pisarz nie tylko pisze piórem, ale rysuje słowami, i rysuje nie jak malarz odtwarzający człowieka statycznie, ale stara się odtworzyć ludzi w* **nieustannym** *ruchu, w działaniu, w niekończących się wewnętrznych konfliktach, w walce klas, grup, jednostek“.*

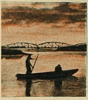
Ten *„rysunek słowami“* stworzony przez dramaturga, wyrażony w literackim scenariuszu, przybiera w filmie kształt plastyczny, **przekształca** się w ruchomy obraz. Obraz, który w jedności ze słowem nabiera konkretności i wyrazistości; obraz, który pozwala tworzyć filmy rozwiązujące najbardziej skomplikowane problemy ukazania ludzi *„w nieustannym ruchu, działaniu... w walce klasowej...“*

Metoda realizmu socjalistycznego, którą jako jedyną naczelną zasadą powinni kierować się twórcy filmowi, wymaga prawdziwego, historycznie konkretnego odtwarzania w wysoce artystycznej formie rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju.

Odtworzenie scen na taśmie filmowej i potem na ekranie jest nie **tylko sposobem** przekształcenia scenariusza w szereg obrazów, ale jak w każdej ze sztuk — swoistą formą, która wzbogaca film o określoną, konkretną treść. Widz przyjmuje treść filmu głównie przez obraz widziany na ekranie. Obraz ten powinien zatem posiadać nie tylko odpowiednie właściwości techniczne, fotograficzne (co rozumie się samo przez się), ale i **określone** walory artystyczne, obrazowe lub inaczej mówiąc — malarskie.

...ŁY“ i „WIŚLE“

... i Jerzym Kornackim



... bliższe zetknięcie z filmem ... prawdziwie wysokim pozio... artystycznym zawdzięczamy ...ksandrowi Fordowi. W cza... naszej wspólnej pracy z ...lizatorami zaznajomił nas ...d ze swoim filmem *Droga ...odych.* Film ten cieszył się ...lkim powodzeniem za gra...ą. U nas został zabro...ny. Była to historia żydowskiego dziecka, które zostało umieszczone we wzorowo prowadzonym Domu Dziecka. Długo pozostawał w pamięci obraz dziecka w czarnym chałacie, w otoczeniu rozbawionych na pół nagich szczęśliwych wysportowanych dzieci. Głęboko wrył nam się w pamięć ten film i pojedyncze jego sceny: — czarny cień padający od postaci czarno ubranego dziecka i jasne plamy słońca, scena z królikiem w klatce i wiele innych szczegółów. Zrozumieliśmy wtedy, czym może być sztuka filmowa.

— Czy *Ludzie Wisły* to było jedyne zetknięcie się Waszej spółki autorskiej z filmem?

— Przed samą wojną — mówi Kornacki — w roku 1939 zgłosił się do nas reż. Ford z propozycją, abyśmy opracowali scenariusz do filmu o Marii i Piotrze Curie. Miał to być film produkcji francusko-polskiej. Właśnie mieliśmy zabrać się do zbierania materiałów, kiedy wybuchła wojna.

— A po wojnie? Czy utwory spółki autorskiej Boguszewska-Kornacki nie mogłyby się stać materiałem dla adaptacji filmowych?

— Uważam, że z moich książek — mówi Boguszewska — najbardziej nadawałaby się do sfilmowania przedwojenna powieść młodzieżowa „Czerwone węże“. W powieści tej włókniarze łódzcy biorą na dożywianie dzieci strajkujących hutników śląskich. Przedstawione są tu środowiska huty i fabryki włókienniczej, ukazana solidarność robotnicza, przyjaźń, obrazy z życia robotniczego. Wydaje mi się, że film oparty na tej powieści młodzieżowej mógłby zainteresować szerokie rzesze widzów.

— A wspólne wasze prace?

— Pracujemy obecnie wspólnie nad powieścią pt. „Las“. Jest to historia o partyzantach Armii Ludowej, właściwie pierwsza rzecz na ten temat, gdyż Czeszko ograniczył się w swoim „Pokoleniu“ do Warszawy. Akcja naszej powieści rozgrywa się w lesie. Występuje tam współtwórca partyzantki w Górach Świętokrzyskich, bohaterski oficer radziecki. Wśród bohaterów Polaków ważną rolę odgrywa Rysio Wietrakowski, stary znajomy z książki „Jadą wozy z cegłą“. Jest tam wiele niespodziewanych sytuacji, trochę przygód, piękno Świętokrzyskich Gór. Czy powieść nadaje się na film? Interesujące byłoby zdanie filmowców na ten temat...

— Uważamy — mówi Kornacki — że w książce ważny jest przede wszystkim obraz, że żywot utworu literackiego zależy od sugestii obrazu, który przemawia mocniej niż frazes. Toteż najlepiej wypadają adaptacje filmowe powieści, w których strona wizualna odgrywa dominującą rolę. Dlatego najwięcej cenimy oboje te filmy, w których dialog jest oszczędny, gdzie obraz ma swoją właściwą, silną wymowę.

— A może na zakończenie słówko o naszej obecnej kinematografii?

— Jak wielkie są jej możliwości, świadczy film Forda *Młodość Chopina,* gdzie obraz i muzyka składają się na całość pełną artyzmu i harmonii, świadczy *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej, *Ulica Graniczna* Forda... Pozostaje nam jedynie życzyć polskiej kinematografii, aby jakości jej szczytowych osiągnięć towarzyszyła stale wzrastająca ilość produkowanych filmów.

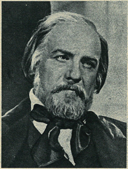
Rozmowę przeprowadziła
STEFANIA BEYLIN

Czarodziej

Czarodziej Glinka to interesujący i atrakcyjny film. Wielu widzów ogląda go chętnie po raz drugi i trzeci, mimo iż za każdym razem obok bezspornych walorów coraz wyraźniej dostrzega się jego wady.

Czytelnicy „Filmu“ znają treść *Czarodzieja Glinki* z zamieszczonej na łamach naszego pisma historii obrazkowej, orientują się w jego założeniach ideowo-artystycznych z wypowiedzi samego twórcy filmu, reż. Grzegorza Aleksandrowa.

Czarodziej Glinka to nowa pozycja w cyklu filmów zapoznających nas z życiem



i twórczością wielkich kompozytorów, którymi szczyci się wiek XIX. Stawiamy go w rzędzie takich osiągnięć sztuki filmowej, jak *Musorgski* i *Młodość Chopina*. To właśnie one, stanowiąc nowe słowo w zakresie tego typu filmów, wzbogaciły nasze doświadczenia i praktycznie wskazały, czego powinniśmy się po nich spodziewać, czego żądać od ich twórców. Toteż nasze wymagania są wysokie.

Odwróćmy nieco zwykły recenzencki porządek rzeczy i zamiast naprzód mówić o tym, co w filmie jest godne pochwały i stanowi o jego sukcesie — zacznijmy od rzeczy spornych.

Czarodziej Glinka jest filmem, wobec którego zastrzeżenia sypią się ze wszystkich niemal stron. Specjaliści od dramaturgii zarzucają mu, że jedność fabuły rozbita została epizodami rozrastającymi się w oddzielne popisy muzyczno-widowiskowe. Znawcy biografii Glinki upominają się o istotne, bardzo dramatyczne momenty z jego życia — osobiste, twórcze, nawet społeczno-polityczne — nie godzą się z tym, że Aleksandrow komasuje jego podróże zagraniczne, że w otoczeniu bohatera brakuje znanych, ważnych, typowych postaci, ważniejszych dla akcji od pokazanych na ekranie, że nazbyt chętnie pomija fakty historyczne, i to istotne, na rzecz domysłów. Muzycy twierdzą, że epicka strona twórczości Glinki to jeszcze nie wszystko, bo patriotyzm i ludowy charakter jego twórczości odczytać można i w jego utworach lirycznych — a tych w filmie brak. Można też nie godzić się ze stylem inscenizacji fragmentów oper Glinki, odbiegającym od epoki i niezgodnym z faktami (np. opera „Rusłan i Ludmiła“ była po raz pierwszy wystawiona wyjątkowo niestarannie), można domagać się, by z ekranu brzmiały ówczesne a nie nowe teksty pieśni z „Iwana Susanina“, można pytać dlaczego opera „Rusłan i Ludmiła“ ilustrowana jest głównie arabsko-tureckimi tańcami a nie tymi, które ukazałyby jej charakter zgodny z intencjami twórcy, wyraźnie zaznaczonymi w filmie (synteza muzyki ludów zamieszkujących Rosję). Wszyscy bez wyjątku chcieliby zapytać, dlaczego z Liszta zrobiono muzyka o gestach kabotyna. Ci, którzy widzieli poprzednie filmy o wielkich muzykach, będą mieć pretensje o powtórzenia pewnych chwytów sytuacyjnych.

Ten rejestr można by znacznie przedłużyć. Potknięć i dowolności jest w filmie sporo. Ale wszystko to nie zmienia faktu, że mamy do czynienia z ciekawym, soczystym a chwilami pasjonującym filmem.

Skąd to płynie? Co stanowi o wartościach i atrakcyjności *Czarodzieja Glinki?*

Aby na to odpowiedzieć, spróbujmy sformułować intencje realizatora.

Aleksandrow wyciągnął niewątpliwie wnioski z porażki poprzedniego filmu o Glince pt. *Dzieje kompozytora* (reż. Arnsztam), który pomiędzy epoką, twórczością bohatera i jego sylwetką jako człowieka zagubił swoją wymowę artystyczną, osiadł na mieliźnie niezdecydowania i braku konsekwencji w doborze i traktowaniu materiału.

Przystępując do realizacji swojego filmu Aleksandrow dokonał wyboru śmiałego i niełatwego. Postawił sobie za cel zapoznać nas przede wszystkim z muzyką Glinki, z jego twórczymi perypetiami i poprzez nie ukazać dopiero postać samego kompozytora. Cel ten niewątpliwie osiągnął — poznajemy najpiękniejsze partie dzieł twórcy klasycznej muzyki rosyjskiej, poznajemy jej źródła: rosyjską muzykę ludową — a równocześnie w dramatyczny sposób zostaje nam przybliżona epoka. Widzimy ją poprzez walkę, jaką musi toczyć Glinka wespół z grupą sojuszników o uznanie dla muzyki rosyjskiej, lekceważonej przez świat ówczesnych kosmopolityczno-arystokratycznych, oficjalnych mecenasów sztuki

z carem Mikołajem I na czele. Walka ta rozwija się poprzez momenty o różnym nasileniu, jednak w ostatecznym wyniku triumfuje dzieło — chociaż jego twórca w tym samym czasie przeżywa chwile gorzkich rozczarowań a nawet całkowitej rezygnacji.

Główny konflikt wypływający ze społecznego podłoża narodzin i dziejów muzyki Glinki — został odnaleziony, wydobyty i umiejętnie przeprowadzony w całym filmie. To jeden z walorów scenariusza i część odpowiedzi na pytanie, dlaczego film oglądamy z zainteresowaniem.

Ale bohaterem filmu jest jednak żywy człowiek i mówiąc o dziele jego życia trudno jest zadowolić widza wyrzeźbieniem jedynie sylwetki twórcy, odcinając bohatera od sfery przeżyć osobistych, od radości i tragedii jego życia powszedniego. Chodzi o to, że te cięcia są zbyt w filmie widoczne. O nieszczęśliwym małżeństwie Glinki dowiadujemy się jedynie z przelotnych (a więc tym bardziej intrygujących) dialogów. Widz domyśla się, że był to ważny moment w jego życiu, skoro w filmie daje się do zrozumienia, że rozwód na długi czas załamał go psychicznie.

Tej strony tragedii Glinki, w której momenty osobiste wyjątkowo silnie splatają się ze środowiskiem, z epoką — nie dano nam poznać, choć posiada ona duży walor dramatyczny. Skądinąd wiemy bowiem, że jego proces rozwodowy, rozdmuchany jako skandal w sferach dworskiej arystokracji, był

SYLWETKI REALIZATORÓW

EDWARD TISSE

Edward Tisse należy do najstarszych i najbardziej zasłużonych operatorów radzieckich. Pracę w filmie rozpoczął jeszcze przed Rewolucją Październikową, nakręcając filmy krajoznawcze. W czasie Rewolucji i wojny domowej pracuje jako operator na froncie. Dokonuje zdjęć II i III Kongresu Międzynarodówki Komunistycznej.

Następnie pracuje wespół z Sergiuszem Eisensteinem — jest autorem zdjęć jego filmów: „Strajk“, „Pancernik Potiomkin“, „Październik“, „Stare i nowe“ (Linia generalna), „Aleksander Newski“ i „Iwan Groźny“ (plenery). Poza tym Tisse jest operatorem filmów: „Aerograd“ Aleksandra Dowżenki, „Spotkanie nad Łabą“ Grzegorza Aleksandrowa i „Zwycięski powrót“.

Wraz z Eisensteinem i Aleksandrowem dokonywał w latach 1929-32 zdjęć w Ameryce (do filmu „Meksyk“), a także we Francji i Szwajcarii.

Edward Tisse jest laureatem Nagrody Stalinowskiej i posiada tytuł Zasłużonego Działacza Sztuki ZSRR. (zp)

CO UJRZYMY NA EKRANIE?

NOC MAJOWA
(Majskaja nocz)

Scenariusz: K. Isajew — wg noweli M. Gogola

Reżyseria: Aleksander Rou

Muzyka: S. Potockij

Wykonawcy: N. Dosenko (Lewko), T. Koniuchowa (Hanna), A. Chwylia (sołtys), E. Cesarskaja (szwagierka), G. Milliar (pisarz), G. Halidow (pszczelarz), G. Grigoriewa (macocha).

Produkcja: Wytwórnia im. Gorkiego — 1952.

Adaptacja opowiadania Mikołaja Gogola, łączącego w zabawnej fabule barwny folklor ukraiński z elementami liryzmu i fantastyki.

MY, URWISY
(Nous, les gosses)

Scenariusz: Gaston Modot i Maurice Hilero

Reżyseria: Louis Daquin

Zdjęcia: Jean Bachelet

Muzyka: Marius François Gaillard

Wykonawcy: Louise Carletti, Gilbert Gil, André Brunet, Marcel Peres, Louis Seigner i inni.

Produkcja: „Pathé-Cinéma“ — 1941.

Epizod z życia dzieci ubogich przedmieść paryskich, ukazujący w komediowej formie ich zabawy, psoty, koleżeństwo i solidarność.

Glinka

dla wrogów Glinki długi czas doskonałym pretekstem do bojkotowania jego twórczości. Wydaje się, że na ukazanie tego momentu wystarczyłoby miejsca w filmie.

Aleksandrow przerzucając główny ciężar tematyczny swego filmu na muzykę, pomyślał poszczególne ogniwa utworu w ten sposób, by jak najsugestywniej ujawnić i skomentować rodowód muzyki Glinki, pozwolić widzowi jak najlepiej odczuć jej ducha, zrozumieć ją, dać się porwać jej pięknu.

A że jest doświadczonym realizatorem, który zdaje sobie sprawę, jakie środki artystyczne ma do swej dyspozycji, i wie, co można wyczarować na ekranie — daje nam popis inwencji realizatorskiej.

Do swej indywidualności twórczej nagina scenariusz, wprowadzając pełne rozmachu epizody, które choć przeważnie oparte na domysłach a nie na faktach stanowią obrazowy komentarz lub ilustrację do muzyki Glinki i jej historii. Są one w gruncie rzeczy najciekawiej ujętymi fragmentami filmu.

W takim komponowaniu utworu filmowego łatwo odnaleźć echa modnej swego czasu koncepcji filmu jako „montażu atrakcji" (wizualnych). Wyliczmy więc „atrakcje" *Czarodzieja Glinki* i ich sens tematyczny:

Powódź w Petersburgu i burza na Newie (siła i męstwo prostych ludzi walczących z żywiołem, przed którym kapituluje car).

Karnawał wenecki (piękno muzyki obcej i ojczystej, tęsknota za krajem).

Przesuwanie cerkwi przez chłopów (wynalazczość, inicjatywa i siła ludu).

Jarmark ludowy („to już nie źródło, ale całe morze muzyki").

Balet wschodni z „Rusłana i Ludmiły" (wprowadzenie do filmu tego epizodu nie ma żadnego ideowo-artystycznego uzasadnienia).

Prócz tego wspomnieć trzeba wiele bardzo sugestywnych scen ukazujących bądź proces twórczy kompozytora, bądź wykonanie jego utworów.

Dobra jest próba chóru z „Iwana Susanina" — z wyjątkiem końcowego chwytu, który ma posmak tandetnego symbolizmu (promienie słońca wdzierają się do sali teatru, w której odbywa próbę zespół włoskich artystów). Świetne momenty — to nieme odczytywanie partytury „Rusłana i Ludmiły" przez Glinkę i Dargomyżskiego, a także konflikt dwóch melodii, gdy w Wenecji Glinka komponuje arię dla Giuditty Pasty (szkoda, że wpleciony tu zimowy krajobraz Rosji jest zbyt cukierkowy). Takich chwytów — czasem bardzo trafnych, czasem mniej — można wyliczyć sporo.

Czy spełniają one dobrze swą rolę w ogólnej koncepcji filmu? Niewątpliwie — tak. Dzięki nim nawet ludzie niemuzykalni, którzy twórczości Glinki nie znali i może nigdy by się z nią nie zetknęli, wysłuchają jej z zainteresowaniem i odczują jej smak. Zrozumieją skąd się wzięła i dlaczego ją cenimy. To jest zasługą wszystkich dobrych, interesująco zrobionych filmów muzycznych, mimo mnóstwa zastrzeżeń, które im czynimy.

Największym walorem plastycznym filmu są wspaniałe barwne zdjęcia Edwarda Tisse. W wielu miejscach utrzymane w stylu znanych płócien ówczesnych mistrzów, a nawet ściśle na nich wzorowane (Repin), zachwycają swą piękną kompozycją i harmonijną gamą barw. Są precyzyjnie przemyślane jeśli chodzi o ruch kamery i obiektów, w subtelny sposób tworzą właściwy nastrój w każdej niemal scenie. Stanowią niewątpliwie wielkie osiągnięcie sztuki operatorskiej. Tym bardziej dziwią u Tissego takie łatwe do uniknięcia błędy, jak np. jazda kamery po suto zastawionym stole w salonach hr. Wielhorskiego, dająca w efekcie rażący pstrokacizną obraz.

Aleksandrow skompletował dobrą obsadę aktorską. Szczególne uznanie należy mu się za odkrycie dla filmu Borysa Smirnowa, w którego interpretacji postać Glinki jest pełna wewnętrznej pasji i przekonywającej siły wyrazu. Druga rola, która — choć niewielka — bardzo trafia do przekonania, to L. Durasow w roli Puszkina. Chętnie zobaczylibyśmy jego większą kreację w jakimś nowym filmie o wielkim poecie. Niezawodny jest M. Nazwanow jako Mikołaj I. Niesposób wyliczyć wszystkich dobrze odtworzonych, znanych z historii postaci.

Wobec pominięcia w scenariuszu osoby żony Glinki, niedobór kobiecych sylwetek pokrywać musi Lubow Orłowa w dość silnie wyeksponowanej roli siostry kompozytora, jego anioła opiekuńczego. Choć Orłowa gra poprawnie, wolelibyśmy tym razem ujrzeć w tej roli jakąś nową, ciekawą twarz.

Czarodziej Glinka to odrębna pozycja w dorobku Grzegorza Aleksandrowa, który — mamy nadzieję — poprzez ten muzyczny film trafi znów do osieroconego przezeń od kilku lat rodzaju twórczości — do muzycznej komedii.

ZBIGNIEW PITERA

TELE-FILM NR. 12

O KRAKOWSKICH AMATORACH

Pierwszą jaskółką amatorskiego ruchu telewizyjnego w Krakowie jest odbiornik (bez dźwięku) skonstruowany przez inż. M. Kibińskiego, pracownika Polskiego Radia. Telewizor będący rezultatem blisko rocznej pracy daje obraz 100-liniowy o wymiarze 5x4 cm. Próby technicznej odbiornika dokonano przy pomocy amatorskiego nadajnika będącego również dziełem inż. Kibińskiego. Telewizyjne urządzenie nadawczo-odbiorcze wykonane przez krakowskiego amatora było demonstrowane na urządzonej niedawno w Krakowie wystawie Stow. Elektryków Polskich, wywołując ogólne zainteresowanie.

KUKIEŁKI W TELEWIZJI

Ostatni program warszawskiej stacji telewizyjnej stał pod znakiem kukiełek. Premierowe przedstawienie telewizyjnego Teatrzyku Lalek (powstał on z inicjatywy Redakcji Programu Telewizyjnego przy Polskim Radio) wypadło na ogół dobrze. Niektóre lalki były może zbyt statyczne, a nie zawsze trafny dobór barw w ubiorze kukiełek powodował, iż poszczególne postacie wypadły na ekranie szaro i zlewały się z tłem. Teksty pochodziły z szopki satyrycznej pióra J. Brzechwy i J. Minkiewicza. Spektakl kukiełkowy wyreżyserował K. Wowkonowicz. Teatrzyk Lalek jest interesującą innowacją w programie telewizyjnym. Oglądając widowisko kukiełkowe na ekranie telewizora odnieśliśmy wrażenie, że w sztuce telewizyjnej kukiełki mogą być równorzędnym partnerem żywego aktora.

Program uzupełniły piosenki w wykonaniu F. Lubieńskiej przy akompaniamencie W. Osieckiego. Zapowiadała b. „telegeniczna" B. Niezabitowska, popularna speakerka telewizyjna.

Program stał na dobrym poziomie technicznym.

Barbara Niezabitowska—speakerka warszawskiej stacji telewizyjnej zapowiada program

Ze świata

TELEWIZJA W CSR

1 maja nastąpiło w Pradze uroczyste otwarcie pierwszej czechosłowackiej doświadczalnej stacji telewizyjnej. Otwarcia dokonał wicepremier rządu CSR i przewodniczący czechosłowackiego Komitetu do Spraw Radiofonii — Vaclav Kopecky. Na program złożyły się aktualności polityczne, kulturalne i sportowe. Nadano m. in. reportaż z obchodu pierwszomajowego oraz fragmenty wyścigu kolarskiego Praga — Berlin — Warszawa. Aktualności odtworzono z taśmy filmowej.

Praska stacja telewizyjna nadawać będzie regularne programy — trzy razy w tygodniu po 60 minut. Zasięg stacji wynosi 40—50 km.

*

Poważne miejsce w programach radzieckich stacji telewizyjnych zajmuje sport. Ostatnio wiele uwagi poświęcono eliminacjom bokserskim, które wyłoniły drużynę reprezentacyjną na mistrzostwa Europy w Warszawie. Kilka milionów widzów oglądało przy aparatach telewizyjnych zacięte walki eliminacyjne, w których udział brali najlepsi pięściarze ZSRR.

ZB. K. ROGOWSKI

CO UJRZYMY NA EKRANIE?

DUMNA KRÓLEWNA

(O pyszne princezne)

Scenariusz: H. Bloch i O. Kautsky wg bajki Boženy Nemcovej

Reżyseria: Borzivoj Zeman

Zdjęcia: Jan Roth

Muzyka: D. C. Vaczkarz

Wykonawcy: A. Kohoutova (księżniczka Krasomiła), V. Raz (król Mirosław), S. Neuman (stary król), J. Senik (minister), M. Kopecky (kanclerz), O. Dedek (mistrz ceremonii), K. Effa (minister skarbu) i inni.

Produkcja: Ceskoslovensky Statni Film — 1951-52.

Opracowanie polskiej wersji językowej: Studio Dubbingowe — Łódź.

Baśń filmowa dla dzieci o dobrym królu Mirosławie, który nauczył dumną księżniczkę Krasomiłę cenić i szanować pracę i kochać lud.

TAJEMNICZA WYSPA

(Tainstwiennyj ostrow)

Scenariusz: B. Szełoncew i M. Kalinin wg powieści J. Verne'a

Reżyseria: E. Penclin

Zdjęcia: M. Bielski

Muzyka: N. Bogosławski

Teksty piosenek: E. Dołmatowski

Wykonawcy: A. Krasnopolski, P. Kijański, A. Andryjenko, I. Kozlow, R. Ross, I. Grammatikati, A. Sowa i inni.

Produkcja: Wytwórnia Filmowa w Odessie — 1941.

Adaptacja jednej z najpopularniejszych powieści młodzieżowych o przygodach odważnych podróżników na tajemniczej wyspie.

Dwie wersje „Trzech opowieści"

Istnieją krytycy, którzy lubią pisać od razu „na czysto". Odkręci taki zielonego „Pelikana" lub założy arkusz czystego papieru do swej walizkowej „Olympii" i — jazda!

Może się wtedy zdarzyć, że krytyk taki, chcąc bystrze i trafnie określić nowy film studentów PWSF, napisze:

„Trzy opowieści" to trzy opowiadania o różnej treści, jednak o jednakowej tematyce.

Brzmi to ładnie, syntetycznie, krytyk spokojnie wali dalej. „Jednakowa tematyka" — to problemy młodzieżowe. Wyławia te problemy w pierwszej, wyławia je w drugiej noweli, aż tu raptem bęc! W noweli trzeciej nie ma problemu młodzieżowego, tylko inny, dorosły. Spróbujmy napisać o nim za krytyka:

Wierzbicki, ubogi chłop, wykorzystywany przez bogacza Nowickiego zamierza przystąpić do powstającej spółdzielni produkcyjnej. Wierzbicki jest ogólnie szanowany, od jego stanowiska zależy postawa całej niemal wsi. Ale powracający z SP wychowanek daje mu w prezencie konia i Wierzbicki — posiadacz waha się: wstąpi do spółdzielni, to koń nie będzie już jego. Próbuje to wyzyskać Nowicki: on będzie konia karmił, no i on będzie konia używał. Mimo zakusów kułaka Wierzbicki odmawia i do spółdzielni wstępuje.

Problematyka trzeciej noweli „3 opowieści" jest „dorosła"

Tak jest w filmie. Ale gdyby krytyk nasz napisał w ten sposób, to tę „jednakową tematykę" u góry trzeba by wymazać gumką i wszystko zmieniać. Lepiej więc tak:

Młody junak powracający z turnusu SP uważa, że lekarstwem na wszystkie kłopoty jest koń, kupiony przez niego, który powinien teraz pracować na gospodarstwie indywidualnym. Chłopak szybko jednak przekonuje się, że sprawa nie jest taka prosta, gdyż wsiowi kułacy uważają, że koń pracować powinien dla nich. Wstąpienie do spółdzielni nie tylko rozwiązuje problem, ale umożliwia również młodemu bohaterowi dalszą naukę w mieście.

Do tezy dobudowano więc dowód. Obojętne, czy zgodny z filmem. Grunt, że wszystko od razu „na czysto". Prawda, kolego tt z wrocławskiego „Słowa"? (pł)

Recenzja nie pozbawiona komizmu

Zawsze mi się wydawało, ze problemy komedii filmowej są u nas w wielkim zaniedbaniu, że nikt ich dotąd teoretycznie nie uściślił. Ale nie przypuszczałem, że jest aż tak źle! Tymczasem źle jest bardzo, co łatwo wyczytać z anonimowej recenzji z „Cesarskiego piekarza" w „Słowie Powszechnym" (nr 90). Czytamy tam:

„Słowo komedia nasuwa widzowi myśl o filmie pełnym krótkich spięć i komizmu". Przypuśćmy, że nasuwa. Autor chce jednak wykazać, że „Piekarz" nie jest komedią: **„Ale „Cesarski piekarz" jest raczej wielkim satyrycznym opowiadaniem, przeradzającym się chwilami w farsę".** Widocznie w „Piekarzu" brak krótkich spięć i komizmu. Dlatego też jest on satyrycznym opowiadaniem i trochę farsą.

Dlaczegoż to jednak „Piekarz" ma być satyrą a nie komedią? Cytujemy. Dlatego, że **„sylwetki i konflikty dworskie zbyt farsowe niejednokrotnie, by mogły być przyjęte poważnie, budząc śmiech, nie prowokują do szerszych wniosków ogólnych".**

I cóż widziem — mówiąc słowami Wiecha? Że „Piekarz" który jest „satyrycznym opowiadaniem", a nie komedią, bo brak mu „krótkich spięć i komizmu" — jednak „budzi śmiech". Ciekawe, w jaki sposób? Może przez swój tragizm?

„Cesarski piekarz", któremu rzekomo brak komizmu

Mniejsza jednak o to, bo wreszcie wiemy, na jakiej zasadzie przeciwstawia autor komedię — „satyrycznemu opowiadaniu". O satyrze dowiedzieliśmy się poprzednio tyle tylko, że jest pozbawiona komizmu i spięć. Teraz dowiadujemy się, że cechuje ją to, iż nie prowokuje do szerszych wniosków ogólnych.

No! Wiemy już teraz, co to takiego „Wesele Figara", „Rewizor" czy choćby (z zachowaniem wszelkich proporcji) „Skandal w Clochemerle". To dzieła pozbawione komizmu, spięć i nie prowokujące do wniosków ogólnych.

Wybaczcie, czytelnicy, sprowokowano mnie do wniosku ogólnego: przytoczona recenzja jest niejednokrotnie zbyt poważna, by mogła nie budzić śmiechu. (płaż)

Taki film jeszcze nie powstał

Pozory czasem mylą i dlatego nie należy (przestrzegaliśmy wielokrotnie!) pisać o filmach, które się zna jedynie z tytułu. Tymczasem korespondent Sobczak pisząc do „Żołnierza Wolności" (nr. 86) o „Filmach, które uczą i wychowują" zalicza na niewidzianego film o Stalinie „Człowiek, którego kochamy" do produkcji radzieckiej. Film ten, jak pisze ob. Sobczak —

przedstawia życie i działalność Towarzysza Stalina. Film ten pokazał... ogrom prac, jakich dokonał Towarzysz Stalin dla dobra całej postępowej ludzkości.

Na wielki film dokumentalny (niewątpliwie radzieckiej produkcji) o życiu i działalności Józefa Stalina czekamy niecierpliwie, ale on jeszcze nie powstał. Natomiast skromny, choć wzruszający film „Człowiek, którego kochamy" jest produkcji francuskiej i ma za temat przegląd darów, które na 70-lecie urodzin przesłał naród francuski wodzowi postępowej ludzkości. Nie należy więc wprowadzać w błąd czytelników! (zg)

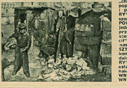
Ma się ten wytworny gust...

Taki kapelusik ma jedna z „gwiazd" w nowym filmie amerykańskim reż. Normana Mc Loedsa: skrzyżowanie wieży w Pizie z nowojorskim drapaczem. Polecamy ten modelik rodzimym entuzjastkom zamorskich łaszków, tak zręcznie wykpionym w polskiej komedii „Sprawa do załatwienia". Gnębi nas tylko jedno: nie wiemy na jaką okazję kładzie się ten model: na słońce, na deszcz, na krach na giełdzie, na trzęsienie ziemi? (j)

TO NIE BAJKA...

W filmowej bajce reżysera włoskiego De Siki pt. „Cud w Mediolanie" większa część akcji rozgrywa się na terenie „miasteczka" biedaków, które swym nędznym, aż do niesamowitości, wyglądem świadczy o ciężkich warunkach w jakich wegetują, bo nie żyją przecież, masy ludności w krajach kapitalistycznych.

A oto jeden drobny przykład, jak twórca filmu potrafił wtopić w swą bajkową opowieść elementy głębokiego realizmu: na lewo — fotos z filmu, z prawej — autentyczne zdjęcie przedstawiające dzielnicę nędzarzy w Neapolu.



O kulturę obsługi widza

Kina w dziele propagandy innych sztuk

Wiadomo, że wyposażenie naszych kin, otrzymanych w ogromnej większości w spadku po kapitalistycznych przedsiębiorcach, goniących tylko za zyskiem — nie pozwala nam jeszcze, by każde kino było już dzisiaj tym, czym być powinno kino socjalistyczne: prawdziwym ośrodkiem życia kulturalnego.

Żeby czekającym na film fabularny widzom wyświetlać filmy oświatowe — trzeba mieć osobną kabinę. Żeby zorganizować dla nich krótką pogadankę — trzeba mieć osobną salkę. Żeby móc wreszcie zorganizować występ jakiegoś chóru świetlicowego — trzeba dysponować choćby małą scenką. Ale są formy życia kulturalnego, dla których wystarczy — mieć trochę inicjatywy.

Od pewnego czasu Związek Polskich Artystów Plastyków w Poznaniu przystąpił do organizowania stałych wystaw plastycznych w hallach kin „Bałtyk" i „Apollo". Chodzi tu nie o dorywcze ozdobienie ścian hallu, lecz w drodze systematycznej wymiany eksponowanych obrazów — o prawdziwą wystawę.

Pomysł, jak z jajkiem Kolumba. Pomyślmy, ile tysięcy ludzi przewinie się przez hall kinowy, ludzi, którzy w jakimś tam procencie nie przyzwyczaili się jeszcze do chodzenia na wystawy plastyczne czy do muzeów i którzy tą właśnie drogą będą wprowadzeni w dziedzinę innej sztuki!

Oddziały Związku Plastyków są nie tylko w Poznaniu. A ponadto istnieją jeszcze przecież oddziały Związku Fotografików i Towarzystwa Fotograficznego. Eksponowanie najcelniejszych dzieł również i sztuki fotograficznej nie tylko zwiększy wielokrotnie ich oddziaływanie, ale stanowić będzie poważny czynnik łączący twórcę z odbiorcą.

Pomysł jest! A teraz można by wskazać palcem dobrych sto kin polskich, którym warunki pozwalają na jego realizację. Ale nie pokazujmy palcem. Na pewno same się domyślą. (pł)

O jedności stylu komediowego

Kwietniowe plenum Związku Pisarzy Radzieckich, o którym obszernie pisała „Litieraturnaja Gazieta" w n-rze 3073 poświęcone było komedii.

Mówiło się zasadniczo o komedii scenicznej, ale raz po raz padały uwagi pod adresem filmu. Zresztą tyle problemów jest wspólnych...

Na przykład ten: Konstanty Simonow mówiąc o komedii satyrycznej gorąco przestrzegał, by nie uważać jej czasem za jedyną odmianę gatunku komediowego, który zawiera przecież ponadto wodewil, komedię sytuacyjną i komedię liryczną.

Zaś Aleksander Fadiejew, podsumowując dyskusję, powiedział:

„Jeśli sztuka pomyślana jest jako groteska, to dramaturgowi nic innego nie pozostaje, jak zmusić swych negatywnych bohaterów, by się sami zdemaskowali, podobnie, jak ma to miejsce w „Rewizorze". Innego wyjścia, przez wprowadzenie pozytywnego bohatera, nie ma. Gatunek nie pozwala. Jest jednak wiele przykładów łamania praw gatunku. Widz, wychowany w jedności stylu, zawsze odczuje nieprzyjemnie, gdy np. w realistycznym filmie pojawi się umownie groteskowa figura, jakby gwałtem przeniesiona z zupełnie obcego organizmu. (pl)

Dyrektor teatru z „Dwóch brygad" był groteskową figurą, przeniesioną gwałtem w film realistyczny

Wieczór szaleństw w Rio de Janeiro

Pewnego pięknego wieczora wszyscy widzowie kinowi w Rio de Janeiro opuścili tłumnie kina zaraz po rozpoczęciu seansu. W jednych kinach bowiem wyświetlano obraz do góry nogami, w innych akty gonitw cowboyskich przeplatały się z aktami filmu reklamującego oliwę w puszkach.

Taką oryginalną formę strajku wybrali kinomechanicy stolicy Brazylii w odpowiedzi na wymówienie przez pracodawców umowy zbiorowej. Następnego dnia umowa została przywrócona. (j)

Ile razy Zorro powraca?

Znana jest tendencja producentów hollywoodzkich do zajeżdżania na śmierć tematu, który miał raz szczęście „chwycić". Ruben Mamoulian popełnił w 1940 r. dynamiczny i pełen galopad „ZNAK ZORRY". Film „chwycił", pośpieszono więc z filmem „ZORRO POWRACA". Zorro powrócił jednak po to tylko, by nieprzezornie umrzeć w ostatniej scenie. Ale i ten film „chwycił", sfabrykowano więc dwa następne: „SYN ZORRY" i „POD SZTANDAREM ZORRY". Już koniec? Nie, bynajmniej. Oto dalszy szlagier: „CÓRKA ZORRY". A jeśli i tę uśmiercą w ostatniej scenie, któż zabroni nakręcić „POD SZTANDAREM WNUKA ZORRY" oraz „PRAWNUCZKA ZORRY POWRACA"?

WIADOMOŚCI ZAGRANICZNE

Festiwal filmowy w zbombardowanym mieście

Mieszkańcy zniszczonego bestialskimi bombardowaniami Phenianu mieli możność zapoznać się z najwybitniejszymi filmami radzieckimi. W drugiej połowie kwietnia w podziemnym kinie, wybudowanym podczas wojny, odbył się festiwal filmów radzieckich. Wyświetlano 12 najlepszych filmów, w tym *Niezapomniany rok 1919.* Jednocześnie w hallu kina została urządzona wystawa obrazująca rozwój filmu radzieckiego.

Film o przyjaźni i wspólnej walce

W dniu międzynarodowego święta mas pracujących — 1 maja — na ekrany kin węgierskich wszedł nowy kolorowy film historyczny pt. *Wzburzyło się morze.* Film opowiada o rewolucji węgierskiej w latach 1840—49, o przyjaźni i wspólnej walce generała Józefa Bema i wielkiego poety węgierskiego Sandora Petőfiego.

Dyplomowe prace studentów WGIK

Przed kilku tygodniami grupa absolwentów moskiewskiego Instytutu Filmowego (WGIK), kształcąca się w ramach warsztatu aktorsko-reżyserskiego pod kierunkiem reż. Sergiusza Gierasimowa, przedstawiła do kwalifikacji swe prace dyplomowe.

Prace te obejmowały: inscenizację pt. „Młodość Piotra", opartą na powieści A. Tołstoja „Piotr I", etiudy filmowe zrealizowane wg urywków powieści „Cichy Don" M. Szołochowa i „Droga przez mękę" A. Tołstoja oraz fragmenty filmów „Wiejski lekarz", „Sadko" i „Dzierżyński".

Wśród absolwentów znajdują się m. in. aktorzy: N. Smorczkow (listonosz kołchozowy z filmu „Wiejski lekarz") i A. Łarionowa, która odtworzyła główne role kobiece w filmie „Sadko" i „Dzierżyński".

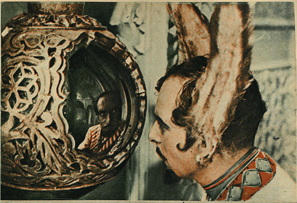
Tegoroczni absolwenci to druga po wojnie grupa młodych aktorów i reżyserów, którzy ukończyli studia pod kierunkiem Sergiusza Gierasimowa. Pierwsza opuściła WGIK przed kilku laty demonstrując jako swą pracę dyplomową film „Młoda gwardia".

W pracach warsztatu aktorsko-reżyserskiego biorą udział jako pedagodzy Tamara Makarowa i K. Tuwrizjan.

Nowa „Teresa Raquin"

Simone Signoret, Marcel Carné, Raf Vallone i J. Duby w czasie pracy nad filmem TERESA RAQUIN

Wybitny reżyser francuski Marcel Carné od dawna pracuje nad nową adaptacją filmową powieści Emila Zoli TERESA RAQUIN. Film jest już na ukończeniu. Nowa TERESA RAQUIN jest odmienna od swego prototypu. Akcja rozgrywa się nie w drugiej połowie XIX w. ale za naszych czasów, i nie w Paryżu, lecz w Lyonie. Dlatego na terenie wytwórni w Neuilly powstała cała dzielnica lyońska według rysunków dekoratora Bertranda, gdzie kochankowie Teresa i Laurenty spotykają się w małej kawiarence. W rolach głównych występują Simone Signoret i Raf Vallone, który twierdzi, że łatwo mu było wczuć się w rolę współczesnego Francuza.



Heinz Kammer w nowym filmie Defy MAŁY MUCK

„O nich dba Ojczyzna"

— taki tytuł nosi radziecki film dokumentalny zrealizowany przez wytwórnię w Kujbyszewie, ukazujący życie sierocińca utworzonego w mieście Gorki przed sześciu laty dla dzieci, których rodzice zaginęli w czasie ostatniej wojny. Znaczną część filmu zajmują popisy wokalno-muzyczne wychowanków, którzy otoczeni opieką społeczeństwa radzieckiego, mają możność kształcić się i rozwijać swe zdolności i zainteresowania.

Widz francuski przeciw kosmopolitycznej szmirze

Paryski tygodnik przemysłu filmowego we Francji „La Cinematographie Française" opublikował tekst znamiennego apelu wystosowanego przez właścicieli kin do krajowych i zagranicznych producentów. Czytamy tam:

„Zaniepokojeni stale obniżającą się frekwencją w kinach niżej podpisani właściciele kin, będąc w stałym kontakcie z widownią, usiłowali ustalić przyczyny tego stanu rzeczy. Pomijając bezsporny fakt stale wzrastających kosztów utrzymania i braku pieniędzy u widza, niżej podpisani zdają sobie sprawę z tego, ze wzrastający procent filmów brutalnych, niemoralnych i pesymistycznych odpycha od kin znaczną część widzów. I przeciwnie — filmy o tym samym poziomie artystycznym, ale o zdrowej tendencji dają lepsze kasowo wyniki i stwarzają okazję do wiązania z kinem nowych grup widzów".

Wzrost ormiańskiej produkcji filmowej

Wytwórnia Filmowa w Erywaniu powiększa obecnie ilość produkowanych filmów fabularnych. Jednym z trzech scenariuszy, przygotowywanych do realizacji na rok bieżący, jest scenariusz ormiańskiego pisarza G. Czachiriana pt. *Wypadek w obserwatorium.* Będzie to film sensacyjny — gatunek wciąż jeszcze zbyt słabo reprezentowany w kinematografii radzieckiej i krajów demokracji ludowej.

Atrakcyjna propaganda czytelnictwa

Znany radziecki pisarz młodzieżowy Lew Kassil jest autorem scenariusza nowego filmu dokumentalnego *Twoje książki.* Film ten przeznaczony dla środowisk szkolnych pokazuje rolę książki w życiu najmłodszych i starszych czytelników, sposoby popularyzowania książek, spotkania autorów z czytelnikami, produkcję książek, pracę w czytelniach itp.

Twoje książki — zostały zrealizowane przez młodych absolwentów Instytutu Filmowego: E. Riazanowa i B. Fominą.

Rasistowski film o wymierających plemionach

Podczas festiwalu w Cannes wyświetlano m. in. krótkometrażowy film południowo-afrykański pt. LUDZIE EPOKI KAMIENNEJ. Realizator L. Knobel, wierny rasistowskiej polityce Malana, dał w tym krótkim filmie lekcję pogardy dla tuziemców. Pokazując nędzę szczepów murzyńskich, internowanych na bezwodnych spalonych słońcem pustyniach, reżyser usiłuje dowieść, że skazane na zagładę szczepy są same winne temu, że giną i wymierają „zapomniane przez ludzi i Boga" (wyjątek z komentarza), ponieważ nie chcą współpracować ze swymi „dobroczyńcami" — białymi kolonizatorami.

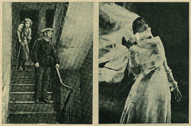
Postępowa prasa francuska pisze, że od czasu antyżydowskich filmów hitlerowskich nie widziano żadnego filmu tak bezwstydnie wyrażającego pogardę dla ludzi innych ras i tak otwarcie gloryfikującego teorie rasistowskie.

JEAN EPSTEIN NIE ŻYJE

W końcu kwietnia zmarł we Francji Jean Epstein, jeden z najwybitniejszych francuskich reżyserów i teoretyków filmu okresu niemego. Epstein urodził się w 1899 r. w Warszawie. Wychował się we Francji. W 1920 r. zaczął drukować artykuły poświęcone filmowi, współpracując z postępowym krytykiem Leonem Moussinac. W 1922 r. zrealizował dokumentalny film o działalności Pasteura. Najwybitniejszym jego filmem jest film *Wierne serce* — ukazujący życie na przedmieściach Marsylii. Po kilku filmach awangardowych (najbardziej znany: *Upadek rodziny Usherów*) Epstein pod wpływem filmów radzieckich zaczął realizować filmy dokumentalne. Wprowadzenie dźwięku i komercjalizacja francuskiej produkcji zahamowały twórczość Epsteina, który mimo wielu wysiłków nie mógł zdobyć funduszów na dalszą swobodną twórczość w dziedzinie filmu.

W czasie poranku zorganizowanego dla uczczenia pamięci zmarłego reżysera przez Cinematheque Française na festiwalu w Cannes, Abel Gance, rówieśnik Epsteina, mówiąc o jego życiu podkreślił tragizm losu artysty, którego twórczość została nagle przerwana, i przypomniał nazwiska wielu filmowców, którzy umarli w nędzy i zapomnieniu.

— *„Epstein umarł dawno* — powiedział Gance — *w chwili, kiedy uniemożliwiono mu pracę w jego zawodzie. Ja sam z tej samej przyczyny umarłem jeszcze przed nim. Mówi do was o nieżyjącym człowieku człowiek od dawna nieżywy".*



Dwa zdjęcia z filmów Epsteina: po lewej scena z filmu WIERNE SERCE, po prawej — M. Gance w filmie UPADEK RODZINY USHERÓW

List z Poznania

Piszecie dużo i interesująco o filmach, o procesie technicznym powstawania filmu, wyjaśniacie „dlaczego koła kręcą się w tył" itd. Wszystko to jest bardzo pożyteczne i ciekawe. Myślę jednak, że warto pomówić trochę o tych ludziach, których wysiłkowi i pracy, a często i poświęceniu zawdzięczamy to, że kabiny w kinach działają sprawnie, że szybko usuwa się awarie w zakresie kinowych instalacji i aparatury projekcyjnej itd. Pracownicy ci zatrudnieni są w Wojewódzkich Warsztatach Naprawczych.

Sieć nadzoru i pomocy technicznej jest związana z Okręgowymi Zarządami Kin. Przy każdym z tych OZK istnieją Wojewódzkie Warsztaty Naprawcze z odpowiednim parkiem maszynowym. Grupują one w sobie fachowców z dziedziny mechaniki precyzyjnej, radiotechniki, elektrotechniki oraz obsługę maszyn. Ponadto do nich należy konserwator ekranów.

Przyjrzyjmy się ich pracy w Wojew. Warsztatach Naprawczych w Poznaniu.

Przy wejściu do warsztatów trzeba się przygotować na różne niespodzianki — przede wszystkim akustyczne. Pierwszej dostarcza nam ponad zapotrzebowanie przeciętnego śmiertelnika dział radiotechniczny. Odbywa się tam właśnie próba naprawionego wzmacniaka, przy czym technik Chojnacki gra „na cały gaz" — ile sił starczy w naprawionym wzmacniaku. Najdziwniejsze w tym piekielnym grzmocie jest to, że trzej radiotechnicy pracujący w tym dziale doskonale porozumiewają się głosem.

Radiotechnicy ci mają pod swą opieką wszystkie wzmacniaki okręgu — a więc razem z około 200 kin miejskich, wiejskich i ruchomych. Jak nam opowiada ob. Urbański, najwięcej kłopotów mają z kinami wiejskimi, których obsługa często nie posiada należytych wiadomości technicznych i odpowiedniego szacunku dla delikatnego sprzętu; nie mają jeszcze wpojonego socjalistycznego stosunku do maszyny.

Przodownika pracy działu precyzyjnego ob. Byczyńskiego zastajemy pochylonego nad przywiezionym z Jarocina projektorem AP, który ma być poddany remontowi kapitalnemu. Uzbrojony w przyrządy pomiarowe i sprawdziany bada poszczególne części określając ich stopień zużycia, konieczność wymiany lub naprawy itp.

Próba głośnika kinowego w Wojewódzkich Warsztatach Naprawczych w Warszawie

Pracujący w dziale projekcyjnym Szymański Kazimierz ma na swym koncie trzy pomysły racjonalizatorskie — wszystkie bardzo cenne; nadal myśli nad usprawnieniami i czynnie pracuje w komórce racjonalizacji.

Dział elektrotechniczny przeprowadza próbę obciążenia przetwornicy, której remont właśnie ukończono. Oślepiający błysk łuku, a w jego niebieskawym świetle dwaj elektrycy obsługują przyrządy tablicy rozdzielczej.

Park maszynowy W.W.N. składa się z 2 tokarni, szlifierek, szlifierki płaszczyznowej, frezarki, pił mech. do drzewa i metali. Frezerka dziś pracująca jeszcze niedawno była kupą żelastwa. Postawili ją „na nogi" pracownicy W.W.N. dla uczczenia święta klasy robotniczej. Urządzenie do spawania punktowego oraz do hartowania to też dzieło pomysłowości i pilności załogi W.W.N.

Wszyscy ci pracownicy stanowią zespół mający pod opieką techniczną cały okręg ze wszystkimi urządzeniami technicznymi, a więc z projektorami wszystkich typów, wzmacniakami, tablicami, prostownikami, agregatami, ekranami itd. Jest to ciężka służba — jej ambicją jest nie dopuścić do awarii i do utraty seansu.

Jak lekarz wezwany do chorego muszą być zawsze gotowi do interwencji w terenie bez względu na porę dnia i pogodę. Muszą dotrzeć do każdego kina — nieraz idąc pieszo i niosąc ciężki bagaż narzędzi. Pracę ich uzupełniają dwie terenowe placówki: Powiatowe Warsztaty Naprawcze w Kaliszu i Czarnkowie zainteresowane przede wszystkim kinami wiejskimi.

Wojewódzkie Warsztaty Naprawcze same produkują części zamienne, bez których nasze kabiny nie mogłyby pracować. Części tych produkuje się dość dużo — nie tylko na użytek własny, ale również na zlecenie bratnich O.Z.K.

Plany remontów kapitalnych, średnich i bieżących napraw awaryjnych i innych prac są nie tylko rytmicznie wykonywane, ale i przekraczane dzięki temu, że wszyscy pracownicy W.W.N. od dawna biorą udział w długofalowym współzawodnictwie zobowiązaniowym.

Erce

Do Redakcji

Jak to jest z tą wizualnością filmu?

Przypomnijmy. W n-rze 5 z br. J. Roszkowski z Warszawy, wypowiadając się na temat dubbingu, rzucił przy okazji zdanie: *„Film jest sztuką wizualną, istotę filmu stanowi obraz, za pomocą którego w głównej mierze przedstawiona jest akcja, konflikty, charaktery"*. W n-rze 10 polemizował z tym stanowiskiem J. Prusiewicz z Michałowic twierdząc, że *„film jest połączeniem sztuki dźwiękowej i obrazu"*, że *„dźwięk i mowa... odbierają filmowi charakter wyłącznie obrazowy"*.

Oglądałem „Młodość Chopina". Nagle w głośniku coś zatrzeszczało...

W tej sprawie dostaliśmy wiele listów od naszych czytelników.

I tak np. M. Borniński z Zalesia Dolnego uważa, że z chwilą wynalezienia filmu dźwiękowego powiedzenie *„film — to sztuka wizualna"* straciło zupełnie aktualność. *„Przecież dźwięk stał się elementem tak samo przemawiającym do widza, jak obraz"*. Czy aby tak samo?

Wydaje się, że z miejsca trzeba tu wyjaśnić pewne zasadnicze nieporozumienie, gdyż spowodowało ono zejście na fałszywe tory niektórych dyskutantów. Jeśli dyskutujemy, czy film jest sztuką wizualną (obrazową, wzrokową), to niesłuszne byłoby twierdzenie, że jest on sztuką *wyłącznie* wizualną. Tego nikt twierdzić nie może i prowadzą walkę z wiatrakami ci czytelnicy, którzy wykazują, że film jest nie tylko sztuką wizualną. Bo na pewno mają rację, której nikt nie zaprzecza.

...Gdyby nie dźwięk, Quatrini wyglądałby śmiesznie...

Właściwie o niczym w naszej dyskusji nie świadczy argument J. Prusiewicza: *„Przypomnijmy reakcję widza, gdy głośnik odmówi posłuszeństwa"*, ani obserwacja M. Bornińskiego: *„Oglądałem w pewnym wiejskim kinie „Młodość Chopina", kiedy to w głośniku coś zatrzeszczało i kilka partii szło na niemo"*. Łatwo sobie wyobrazić, co się wtedy w tym kinie działo. We współczesnym filmie dźwięk jest jednym z jego nieodłącznych elementów, film wyświetlany przy zepsutej aparaturze dźwiękowej traci w ogóle sens. Wtedy właśnie spotkać możemy, jak pisze M. Borniński, *„Quatriniego z „Warszawskiej premiery" wymachującego bez sensu pałeczką, Paulinę Rivoli ziewającą przeraźliwie (w dźwiękowej wersji — śpiewającą)"* itd. itd.

Tak samo są słuszne spostrzeżenia tegoż korespondenta, że dzięki mówionemu dialogowi współczesny aktor nie musi *„idiotycznie wymachiwać rękami i wytrzeszczać oczu, aby udowodnić, że jest rzeczywiście wystraszony. Dziś wystarczy oszczędna mimika i odpowiednie zabarwienie głosowe"*. Tak samo słuszne są uwagi inż. A. Wyczesanego z Łodzi o niezbędności muzyki, która stanowi w filmie *„podkład dla stworzenia odpowiedniego nastroju w danej chwili"*.

Film jest połączeniem wielu sztuk. Każdy zauważy, że jego możliwości są daleko szersze od możliwości takich sztuk wyłącznie wizualnych, jak malarstwo czy fotografika.

Toteż jedynie słuszne i celowe jest postawienie pytania: czy film jest sztuką przede wszystkim wizualną. To rzeczywiście problem.

Tak właśnie rozumie istotę sporu J. Skwara z Bytomia. Odpowiada on kategorycznie: *„Nie można w żadnym wypadku twierdzić, że film jest sztuką wizualną. Zarówno dźwięk, jak i obraz są w filmie rzeczą jednakowo ważną i nie można się bez nich obyć"*. To rozumowanie jest prawidłowe. Bo jeśli obraz i dźwięk (a dźwięk = słowo + muzyka) są jednakowo ważne, to film nie jest sztuką wizualną, ale wizualno-dźwiękową.

W praktyce J. Skwara nie uważa obrazu i słowa za *„jednakowo ważne"*. Gdyby w filmie można było pewną myśl wyrazić samym słowem, wtedy nie byłby to już film. Tym bardziej chyba nie stawia J. Skwara na równi obrazu i muzyki, gdyż bez obrazu film istnieć nie może, a bez muzyki obejść się potrafi.

W teatrze przeważającą rolę gra słowo, zaś w filmie pierwszeństwo oddać trzeba obrazowi. Mimo ogromnych usług, jakie kinematografii oddaje słowo i muzyka.

Toteż nie bez słuszności pisze J. Paczosa z Krosna: *„Zarówno przed wojną, jak i w chwili obecnej, pomimo dużego postępu w kinematografii, mamy wciąż jeszcze za dużo filmów, w których dominującą rolę odgrywa słowo, a to zjawisko jest już pierwszym krokiem do teatru. Film niejednokrotnie zapomina o swoich przywilejach, o swojej istocie"*.

Przegadane „Dwie brygady" upodabniają ten film do teatru

Z inicjatywy Czytelnika powstaje film

H. Drobczyński z Nakła. Może Pan mieć tę satysfakcję, że obszerny Pana list uzasadniający konieczność i potrzebę nakręcenia pełnometrażowego filmu z Mistrzostw Europy w Boksie — w dużej mierze wpłynął na powzięcie takiej właśnie decyzji przez kierownictwo Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Co więcej, jak już o tym donosiliśmy, prócz reportażu, który ukaże się dopiero po pewnym czasie, na ekranach kin wyświetlane będą „błyskawiczne" reportaże z każdego dnia mistrzostw. Nam również jest przyjemnie, że właśnie list Czytelnika „Filmu" przyczynił się do zaspokojenia życzeń wielu tysięcy miłośników sportu pięściarskiego, pragnących przynajmniej na ekranie zobaczyć przebieg ciekawszych walk.

WALCZMY Z PIJAŃSTWEM

O nowych zadaniach filmu pisze WŁADYSŁAW JULEK z Głuchołazów. Na podstawie rozmów i obserwacji stwierdza on, że coraz rzadszy jest typ widza kinowego, dla którego film jest zabiciem czasu, bezmyślną rozrywką. Coraz rzadziej słyszy się, że film powinien odrywać od życia i jego problemów.

„Tylko wielkie dzieła klasyków, oparte o realizm, o wiecznie żywe problemy życiowe przetrwały. Tak samo dzieje się z filmem. Jedynie filmy związane z ludzkimi problemami mają prawdziwą wartość. Takie są filmy radzieckie, jak np. „Wielki obywatel", „Pieśń tajgi", „Opowieść o prawdziwym człowieku".

Mówiąc o osiągnięciach naszej młodej kinematografii pisze autor listu o tematach, które aż proszą się o sfilmowanie. Jedną z największych bolączek naszego społeczeństwa to plaga pijaństwa. Nasz korespondent pisze o licznych wypadkach, kiedy alkohol zniszczył szczęście rodzinne, o nieszczęśliwych dzieciach pijaków, chorobach zrodzonych z tego strasznego nałogu. W walce z pijaństwem ważną rolę powinno odegrać radio, prasa, książka, ale przede wszystkim film. **„Dlaczego film, który ma tak olbrzymi wpływ wychowawczy na społeczeństwo, nie zabrał dotąd głosu na ten temat? Dlaczego nie ukazał się jeszcze ani jeden film, który by jasno pokazał, jak wielką plagą naszego życia jest pijaństwo. Nawet krótkometrażowy film mógłby w tej dziedzinie wiele zdziałać i przyczynić się do zwalczenia tej groźnej choroby naszego społeczeństwa. Szczególnie na młodzież podziałałby taki film wychowawczo.**

Film powinien tu odegrać rolę szczególnie doniosłą jako agitator docierający do wszystkich zakątków naszego kraju".

Walka z pijaństwem to istotnie sprawa paląca i temat ten czeka na realizatorów. W roku ub. w jednym z numerów Polskiej Kroniki Filmowej został poruszony ten temat. Jest to oczywiście kropla w morzu. Czekamy na opracowanie tego zagadnienia w filmie.

Odpowiedzi krótkie

● „ARTYSTA GRAFIK". — Na łamach pisma staramy się odpowiadać na sprawy, które mogą zainteresować wielu czytelników. Listownie nie mogliśmy udzielić odpowiedzi, gdyż ukrył się Pan pod pseudonimem. Jest więc Pan sam sobie winien. We wszystkich poruszonych sprawach proszę się zwrócić do Centrali Wynajmu Filmów, Wydział Propagandy, Warszawa, Marszałkowska 56.

● EDWIN DREWA z Tczewa. — Dziękujemy w imieniu realizatorów polskich filmów multiplikacyjnych za wyrazy pochwały i uznania dla ich pracy.

● HENRYK NYGA z Łodzi. — Z nadesłanych rysunków zatrzymujemy do ewentualnego wykorzystania karykaturę N. Mordwinowa. Po pozostałe może się Pan zgłosić do redakcji.

● LILA NIESTÓJ z Warszawy. — Dziękujemy za miłą fotografię i wiersze, które wykazują zdolności. Prosimy do nas jeszcze napisać. Brata radzimy zapisać do jednej ze szkół muzycznych w Warszawie. Oto kilka adresów: Kopernika 27/33, Marszałkowska 17, Wileńska 15, Wiejska 19.

● BOGUMIŁ ZE SKWIERZYNY. — Prosimy o obszerniejszą korespondencję dotyczącą Waszych bolączek terenowych i zainteresowań zawodowych.

● MARIA PŁOCIC z Olsztyna, TADEUSZ BOK z Braszkowic, IRENA DZIUBÓWNA z Pabianic, ZENON MILECKI z Lublina, ANDRZEJ CHROMY z Sulikowa, KAZIMIERZ OMACHEL z Świdra, EUGENIUSZ RYBARCZYK z Świdwina, IRENA BUDECKA z Inowrocławia, JANUSZ ORŁOWSKI z Ustki, KAZIMIERZ PIETRASZKO z Jedliny - Zdroju, DANUTA SZUMACHER z Inowrocławia, ZDZISŁAW ORNATOWSKI z Wrocławia. — Odpowiedzi przesłaliśmy pocztą.

● TADEUSZ RUDA — wieś Błota Zgniłe, gmina Bełdów. — Interweniujemy w Waszej sprawie.

● K. HUCHLY. — Czy zaczniemy drukować „FILM" w trzech barwach? Na pewno. Czy to się stanie w najbliższym czasie? Zobaczymy. Jak Pan chyba zauważył, robimy próby w tym kierunku, np. numer 1-Majowy. Podwyższenie ceny naszego tygodnika nie rozwiąże sprawy. Decyduje tu również inny gatunek papieru, farb, a przede wszystkim doświadczenie. Nie chcemy spudłować i zawieść zaufania naszych czytelników. Proszę nam wierzyć, że z równą niecierpliwością oczekujemy możliwości zmiany szaty graficznej tygodnika.

Historyjki obrazkowe filmowe będziemy jeszcze niejednokrotnie zamieszczać. Oczywiście w miarę posiadanego interesującego materiału fotograficznego.

● BOLESŁAW KRÓL z Wrocławia.—Ma Pan rację. Za mało wciąż piszemy o problemach twórczości filmowej, o podstawowych zagadnieniach sztuki. Wszystkich tematów z tej dziedziny wyczerpać nie będziemy w stanie, ale wiele z nich znajdzie Pan w tygodniku. Na wiele pytań znajdzie Pan odpowiedź w dziele Plechowa „O literaturze i sztuce". Zagadnienia filmu — w książce J. Płażewskiego pt. „Szkice filmowe".

● KRYSTYNA BRATEK z Krakowa. — Rolę Komisarza Furmanowa w filmie „Czapajew" i Sekretarza Rejkomu w filmie „Ziemia woła" grał ten sam aktor B. Blinow. Piosenka z filmu „Człowiek z karabinem" raczej nie będzie wydana. Pojedyncze egzemplarze „FILMU" z r. 1952 można nabyć: Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, Marszałkowska nr 150.

● IRENA FIOLA z Świętochłowic. — Proszę nam wierzyć, że aktorzy to na ogół niezwykle zajęci ludzie. Trudno od nich wymagać, aby na każdy z wielu otrzymywanych listów odpowiadali. Ale spróbować można. Adres: Mosfilm, Moskwa, ZSRR.

● DWIE KOLEŻANKI. —Do Włodzimierza Iwanowa i Sergiusza Gurzo można pisać na adres: Mosfilm, Moskwa, ZSRR. Trudno nam spełnić wszystkie prośby naszych czytelników. Nie możemy zamieszczać zbyt często zdjęć z filmów od dawna będących na ekranach. Tyle jest przecież ciągle nowych tematów, a łamy naszego pisma są jednak ograniczone.

● KRYSIA F. z Chorzowa. — Trudno odpowiedzieć na pytanie, dlaczego pewien aktor grał tylko raz w filmie. Nie mamy na to wpływu, żeby to zmienić. Z prośbą o wznowienie filmu dla potrzeb Waszej szkoły należy zwrócić się do Okręgowego Zarządu Kin w Stalinogrodzie.

● TERESA J. i IRKA G. z Chorzowa. — Filmowa Agencja Wydawnicza wydaje albumiki z fotosami aktorów. W najbliższym czasie ukaże się nowa seria, w której będą również fotografie aktorów radzieckich.

● ROMUALDA ZDZIENNICKA. — Obawiamy się, że czterdzieści złotych, o które założyłyście się z Zoriką, pozostaną nierozegrane. Czy to takie ważne, ile lat ma ulubiony aktor? Przecież nie za wiek go cenimy, lecz za talent.

● MIECZYSŁAW PEJRZANOWSKI z Chrzanowa. — Litości! Zadał Pan w swym „krótkim" liście 38 pytań, zapowiadając szereg dalszych podobnych serii. Aby na nie odpowiedzieć, musielibyśmy przeprowadzić długotrwałe studia i pokorespondować z wytwórniami filmowymi całego świata. Potrwałoby to przypuszczalnie około dwóch lat. Zastanowiło nas, że interesują Pana tylko postacie występujące w epizodach a niejednokrotnie statyści filmowi. Odpowiedź na część swych pytań znajdzie Pan w rubryce „Co ujrzymy na ekranie" z lat poprzednich. Roczniki „Filmu" chyba znajdą się w Chrzanowie.

● JAN KOŹMIŃSKI ze Skarżyska - Kamiennej. — Pańskie spostrzeżenia przekazaliśmy do Biura Scenariuszowego Centralnego Zarządu Wytwórni Filmowych. Czy są one słuszne? Myślę, że wypowiedzą się w tej materii realizatorzy.

● RYSIEK ze Zgody. — Interesująca Pana aktorka jest jedną z licznego bezimiennego tłumu statystów występujących w „Cudzie w Mediolanie". Nazwiska jej nie znamy.

● JAN FRĄTCZAK z Łodzi. — Oczywiście te same zasady obowiązują przy korzystaniu z pańskiego aparatu fotograficznego, co z każdego innego. Przy przesłonie 16 i nastawieniu na 5 metrów otrzyma Pan w przybliżeniu głębię ostrości od 2,7 m do nieskończoności, przy przesłonie 16 i nastawieniu na 8 m głębia ostrości rozciągać się będzie od 3 m do nieskończoności. A więc, jak Pan widzi, różnica pomiędzy pańskim aparatem a danymi przytoczonymi w książce J. Płażewskiego „Fotografowanie nie jest trudne" nie ma istotnego znaczenia.

Drugi tom tej książki jeszcze się nie ukazał.

● KRYSTYNA F. z Hajnówki. — Prośby spełnić nie możemy, gdyż nie posiadamy w archiwum odpowiedniego zdjęcia.

● TATJANA MACHOWA ze Szczecina.—Do aktorów występujących w filmach gruzińskich pisać można na adres: Wytwórnia Filmów Fabularnych w Tbilisi, ZSRR.

TECHNIKUM KINOTECHNICZNE

W KRAKOWIE

ul. Fornalskiej 7, tel. 221-14

WPISY NA ROK SZKOLNY 1953/54

Sekretariat Technikum w Krakowie, ul. Fornalskiej 7, przyjmuje podania kandydatek i kandydatów w wieku od 14—16 lat do klas pierwszych wydziałów: mechanicznego i elektro-akustycznego w okresie od 10 maja do 26 czerwca.

Do podania należy załączyć:

1. Własnoręcznie napisany życiorys,
2. Świadectwo urodzenia,
3. Świadectwo ukończenia 7 klas szkoły podstawowej,
4. Opinię szkoły,
5. Świadectwo zdrowia wydane przez urzędowego lekarza,
6. Zaświadczenie z miejsca pracy rodziców,
7. Fotografie 4,5 x 6 cm (3 szt.).

Zamiejscowi załączą znaczki pocztowe na odpowiedź.

Egzaminy odbędą się między 26 czerwca a 2 lipca z następujących przedmiotów (w zakresie kl. VII szkoły podstawowej):

1. Język polski,
2. Matematyka,
3. Nauka o Konstytucji.

Sekretariat Technikum zawiadomi imiennie kandydatki i kandydatów o terminie egzaminów.

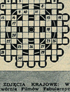
Dla zamiejscowych istnieje możliwość korzystania z internatu szkolnego w miarę wolnych miejsc.

DYREKCJA TECHNIKUM

SPRÓBUJ ZGADNĄĆ

KRZYŻÓWKA

Poziomo: 5) Tytuł filmu gruzińskiego reż. Szengiełaja, 8) Imię odtwórcy roli Borowskiego w filmie „Wielki obywatel", 9) Postać z filmu „Maaret", 12) Reżyser filmu „Tajna misja", 15) Operator filmu „Radziecka Łotwa", 17) Odtwórca roli Rudy w filmie „Zwycięskie skrzydła", 18) Czechosłowacki kompozytor, laureat Nagrody Stalinowskiej, 19) Imię kompozytora muzyki do filmu „Parada natrętów", 20) Aktor z filmu „Załoga", 21) Aktor z filmu „Małżeństwo Katarzyny", 23) Imię głównej postaci z filmu „Burmistrz Anna", 25) Reżyser filmu „Dr Kowarz operuje" (wspak), 28) Imię aktorki z filmu „Pod słońcem Sycylii", 29) Imię odtwórczyni roli Ellen Zandery w filmie „Cienie na torach", 30) Aktorka z filmu „Historia młodego małżeństwa"



Pionowo: 1) Odtwórca roli piekarza w filmie „Raczek się spóźnia", 2) Cieniutka, delikatna tkanina, 3) Aktorka z filmu „Losy kobiety", 4) Tytuł filmu chińskiego, 6) Nazwa filmowej wytwórni w NRD, 10) Scenarzysta filmu „Pierwszy start", 11) Aktorka radziecka, która gościła w Polsce w roku 1950, 13) Aktorka z filmu „Dzwonnik z Notre Dame", 14) Aktor z filmu „Zahartowani", 15) Tytuł powieści Orzeszkowej, 16) Reżyser filmu „Polikuszka", 22) Uderzenie, raz, 24) Dolna kończyna, 25) Odtwórca roli Emilka w filmie „Wesołe zawody", 26) Strunowy instrument muzyczny, 27) Wyraz twarzy.

(Z. Bąk — Lębork)

JAKI TO FILM?

Z liter widocznych na rysunku ułożyć tytuł filmu radzieckiego.

(M. Korus — Ziębice)

Rozwiązania należy nadsyłać w terminie 10-dniowym od daty ukazania się numeru pod adresem redakcji z dopiskiem na kopercie: „Rozrywki umysłowe". Wśród czytelników, którzy nadeślą prawidłowe rozwiązania przynajmniej jednego zadania, rozlosowanych zostanie

10 nagród książkowych

ROZWIĄZANIE ZADAŃ Z NR 13(226)

LOGOGRYF: **Kawaler Złotej Gwiazdy** (Klika, Rajnis, Weiss, Alarm, Śląska, ekran, Ermler, Zeman, Łuków, Roszal, Tęcza, Peters, Ju-Min, Gurzo, M. Wirta, Ivens, Kański, Zonin, Dikij, Pyriew).

POCZWÓRNA KONIKÓWKA: Sekretarz Rejkomu, Pod niebem Sycylii, Cywil na stadionie, Stalowi bojownicy.

Za dobre rozwiązanie zadań z nr 13(226) nagrody książkowe otrzymują:

1) **T. Belniak** — Wrocław, ul. Pokutnicza 42, 2) **J. Chosłowski** — Puszczykówko, pow. Poznań, 3) **J. Grum** — Wrocław, ul. Rynek 13, 4) **A. Hofmann** — Warszawa, Krakowskie Przedm. 16, 5) **B. Miałkowski** — Warszawa, ul. Wolska 69, 6) **M. Papiernik** — Olsztyn, ul. Curie-Skłodowskiej 19, 7) **J. Sukiennik** — Janów k. Częstochowy, ul. Rynek 28, 8) **J. Włodarczyk** — w. Czerniejów pow. Lubartów, 9) **M. Wojtecki** — Wrocław, ul. Engelsa 5, 10) **W. Zacharz** — Jedn. wojsk.

UWAGA!

J. Koenig-Olszewski z Krakowa, Stefan Janiec z Poznania, Irena Toruniak z Warszawy, Jerzy Waśkiewicz z Torunia, Edmund Śliwa z Chorzowa, Bielecka z Trzebiakowej, Danuta M. z Poznania, Bolesław Cieślukiewicz i Jan St. z Lublina, Szczepański Eugeniusz z Siedlec, Edwin Korpel z Gdańska, J. Kaczmarek, Krystyna Mecweldowska z Warszawy, Ryszard Kiler z Łodzi, Edmund Michno, pow. Gryfino, Czesław Markiewicz z Białegostoku, Eugeniusz Szwejkowski z Nowego Śmiecina, Andrzej Strzyżowski z Katowic — proszeni są o nadesłanie do redakcji „Filmu" (Warszawa, Nowy Świat 47) swoich dokładnych adresów.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Wytwórnia Filmów Fabularnych, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Polska Kronika Filmowa), B. Bączyński.

FILM TYGODNIK

REDAGUJE ZESPÓŁ. REDAKCJA: Warszawa, ul. Nowy Świat 47, tel. 685-85. Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 11—13. ADMINISTRACJA: tel. 675-77. Konto PKO nr. I-6826/110. WYDAWCA: FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA. Prenumerata roczna 52.80 zł, półroczna 26.40 zł, kwartalna 13.20 zł, miesięczna 4.40 zł. Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe i listonosze. DRUK: ZAKŁADY DRUKARSKIE I WKLĘSŁODRUKOWE RSW „PRASA", Warszawa ul. Marszałkowska 3/5. 4-B-14079

ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm, Lenfilm, (ZSRR), Ceskoslovensky Statni Film (Czechosłowacja), DEFA (NRD), Magyarfilm (Węgry).

FILM

SCENA Z FILMU FRANCUSKIEGO „MY, URWISY" REŻ. LOUIS DAQUINA